دیباچہ

ریڈیو ڈرامے کا فن ایک ہمہ گیر فن ہے اور اس کا مکمل جائزہ اور تجزیہ ایک دشوار کام ہے۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ جہاں ریڈیو سے وابستگی نے اس مقالے کو تجربے کی آنچ دی ہے وہاں ریڈیو کی انتہائی مصروفیات بھی اس مقالے پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ پھر بھی مجھے اُمید ہے کہ میرا یہ حقیر کام ڈرامے کی تنقید میں ایک مناسب مقام حاصل کرے گا۔ اگر یہ سچ ہے کہ ایک اچھا تحقیقی کام آسودگی نہیں بخشتا بلکہ تلاش و جستجو کی نئی راہیں کھولتا ہے تو مجھے یقینِ کامل ہے کہ اس مقالے کا ہر باب محققین و ناقدین کو دعوتِ فکر و عمل دے گا۔ اور یہی خوبی اس مقالے کی اصل کامیابی ہوگی۔

میں نے یہ موضوع ابتداً اُستاذی ڈاکٹر سلیم حامد رضوی کی نگرانی میں لیا تھا۔ ان کے انتقال کے بعد اس مقالے کی از سرِ نو نگرانی کے لیے استاذی ڈاکٹر ابو محمد سحر، پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، حمیدیہ کالج، بھوپال سے درخواست کی جسے اُنھوں نے منظور فرما لیا۔ سحر صاحب کے خلوص اور علم دوستی کا مجھے اُس وقت

سے تجربہ تھا۔ جب اُنھوں نے اپنی شدید تحقیقی مصروفیات کے باوجود بی۔اے
کے ایک اجنبی طالب علم کو اقبال کے اہم نکات سمجھائے تھے۔ ان کے وسیع
علم تجربے اور منفرد اندازِ نظر سے اس وقت متاثر ہوا جب اُنھوں نے ایم۔ اے
میں قصیدہ اور مرثیہ پر لکچر دیے۔ یہ عقیدت اس وقت پیروں کی زنجیر بنی جب
میں نے اس تحقیقی مقالے کا پہلا باب ان کی خدمت میں پیش کیا۔ یہ تحقیقی مقالہ
ان کی حوصلہ افزائی اور رہنمائی کا نتیجہ ہے۔

اس تحقیقی کام میں استاذی ڈاکٹر گیان چند، استاذی ڈاکٹر سلیم رضا رضوی
مرحوم، جناب کیلاش شنگلو، جناب کرتار سنگھ ونگل اور محبّی ڈاکٹر حبیب نقوی نے
قیمتی کتابوں اور مسوّدوں سے سرفراز کیا۔ میں ان تمام حضرات کا بھی ممنون ہوں۔

اخلاق آثر

فہرست

ریڈیو ڈراما اور اسٹیج ڈراما

ڈراما نگاری

ڈراما ایک فن ہے یوں تو اس کا تعلق ادب سے بھی ہے مگر اس کا زیادہ قریبی رشتہ تھیٹر کے فن سے ہے۔ بقول عبدالمغنی "یہ مضمون کی تحریر نہیں۔ تماشے سے عبارت ہے۔ لہذا تماشائیت اس کے رگ وپے میں ساری ہے"[1] ڈراما نگار کا میڈیم الفاظ ہیں اور تھیٹر کا میڈیم اداکار۔ ان دونوں کے امتزاج اور دوسرے عناصر کی مدد سے ہدایت کار تماشائیوں کے سامنے ڈراما پیش کرتا ہے۔

ڈرامے کی تعریف مختلف طریقوں سے بیان کی گئی ہے۔ کبھی کبھی سے سوالیہ نشان[2] کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی گئی۔ دراصل پوری ڈرامائی فضا میں کچھ جانتے کچھ چھپاتے اور سمجھنے کی کوشش ملتی ہے۔ ڈرامے کا ہر قدم سوالات کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کی بہتر مثال شیکسپیر کے

---

[1] ڈراما نگاری۔ عبدالمغنی۔ نقطہ نظر صفحہ ۲۵۷

[2] ڈراما نگاری۔ عبدالمغنی۔ نقطۂ نظر۔ صفحہ ۳۵۶

شہرۂ آفاق ڈرامے "ہملٹ" کے پہلے سین میں ملتی ہے۔ برانڈو پوچھتا ہے "کون ہے؟" کہنے کو کہہ سکتے ہیں کہ وہ ڈیوٹی پر تعینات شخص کا نام معلوم کرنا چاہتا ہے مگر یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہملٹ کی فضا پر یہی سوال شروع سے آخر تک چھایا ہوا ہے۔ قاتل کی تلاش، پہچان اور ثبوت کے بعد سوال کا جواب ملتا ہے اور ڈراما ختم ہو جاتا ہے۔ ڈرامانگار سوالات پیدا کرتا ہے اور ان کے جواب پر ہزار پردے ڈالتا ہے مگر یہ پردے سب کچھ چھپاتے نہیں ہیں اور بہت کچھ دکھاتے بھی ہیں اور یہ نیم پردگی تماشائیوں کے تجسس کو ابھارتی ہے اور وہ پورے وقت ڈرامے میں ہمہ تن محو رہتے ہیں۔

ڈرامانگار کا میدان عمل (اسٹیج) بہت محدود ہے اور ادائیگی اور مظاہرے کی قید نے اس پر بہت سی پابندیاں عائد کی ہیں۔ اسے ناول نگاری کی آزادی، آسانی اور لچک حاصل نہیں۔ وہ حدود و حصار میں بیٹھ کر قصے کے اظہار میں رمز و ایما اور اجتماع وارتکاز کے لیے مجبور ہے وہ ربط و تسلسل اور اتحاد و ارتباط سے واقعات کو یکسوئی اور وحدت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔

ڈرامے کی ہیئت

ڈرامانگار کہانی کو کرداروں کے ذریعے پیش کرنے کے لیے مواد کو ایک خاص ترتیب سے پیش کرتا ہے۔ زندگی تسلسل کا نام ہے اور ہم کسی خاص مقام سے کہانی شروع کر سکتے ہیں مگر پس منظر کے بغیر کہانی ادھوری اور بے بنیاد ہوتی ہے۔ ڈرامے کے اختصار کی وجہ سے ابتدائی واقعے کا پس منظر ڈرامے کی ہیئت میں شامل تو نہیں مگر اس سے دور بھی نہیں۔ ڈرامانگار ابتدائی واقعے کے ساتھ ہی پس منظر کو جلد سے جلد واضح کر دیتا ہے۔ ابتدائی واقعہ سے ڈراما شروع

ہوتا ہے۔ کردار، واقعات اور کشمکش اپنی ابتدائی شکل میں ظاہر ہوتے
ہیں۔ دوسری منزل پر واقعات اُلجھتے ہیں۔ کشمکش بڑھتی ہے۔ کردار اپنے
عمل سے اپنا اصل تعارف کراتے ہیں۔ تصادم شروع ہو جاتا ہے۔ تیسری
منزل پر دو قوتیں ایک دوسرے سے دست و گریباں ہوتی ہیں۔ واقعات
نقطۂ عروج پر ہوتے ہیں۔ فتح و شکست اور کامیابی اور ناکامیابی کا اندازہ
نہیں ہوتا مگر فتح کی امید اور شکست کے خوف سے تماشائی تذبذب کی
حالت میں ڈرامائی عمل کے ساتھ جذبات کے انتہائی بلند درجے پر ہوتے
ہیں۔ یہ کشمکش اور تصادم انفرادی، اجتماعی، مادی، روحانی، ظاہری، باطنی،
جسمانی اور نظریاتی ہوسکتا ہے۔ تصادم، عمل کی قوت میں اضافہ کرتا ہے۔
چوتھی منزل میں فتح و شکست کے آثار نمایاں ہوتے ہیں۔ واقعات کو رُخ
اور سمت ملتے ہیں۔ تحیر و تجسس کی فضا میں نرمی پیدا ہوتی ہے اور پانچویں
منزل پر پہنچ کر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔ کبھی سب گتھیاں سُلجھ جاتی ہیں۔
اور سکون کی کیفیت طاری ہوتی ہے اور کبھی نئے سوالات دعوتِ فکر
دیتے ہیں۔ ڈرامے کی ہیئت مقرر نہیں کی جاسکتی۔ ہر ڈراما نگار اپنے
تخلیقی شعور اور ضرورت کے مطابق ڈرامے کو ہیئت دیتا ہے اور نقطۂ عروج
آغاز، درمیان یا انجام سے قبل ہوسکتا ہے۔ ڈراما نگار واقعات کو ایجاز و
اختصار، تحیر و اخفا، تضاد اور ڈرامائی طنز سے دلچسپ اور فکر انگیز بناتا
ہے۔

ڈراما نگار کو ناول نگار کی طرح سامنے آنے کی اجازت نہیں
مگر وہ کسی ایک کردار یا بہت سے کرداروں اور ڈرامائی تاثر سے اپنے
مقصد اور زاویۂ نگاہ کو فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کرتا ہے۔ اس
لیے اسے آسانی سے تلاش کرنا ممکن نہیں۔ بقول ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ
"ایک عظیم ڈراما نگار کی دنیا ایک ایسی دنیا ہے جس میں تخلیق کرنے والا

ہر جگہ موجود بھی رہتا ہے اور پوشیدہ بھی۔"[1]

ڈراما نگار کی پابندیاں

ڈرامے کے اسٹیج سے تعلق نے ڈراما نگار پر بہت سی پابندیاں عائد کی ہیں۔ ارسطو نے ڈرامے کے لیے وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں ضروری قرار دیں۔ وحدتِ عمل کا مقصد تھا کہ ڈرامے کا پلاٹ اکہرا اور مکمل ہو۔ اس میں جزوی پلاٹ اور جذبات کی رنگا رنگی نہ ہو۔ پلاٹ میں قصہ ابتدا سے انجام تک فطری طریقے سے سفر کرے اور اس میں ایک ہی جذبے کو پیش کیا گیا ہو۔ وحدتِ زماں کے بارے میں ارسطو کا خیال تھا کہ قصے میں پیش کیے گئے واقعات طویل زمانے میں نہ بکھرے ہوں بلکہ وہ سورج کی ایک گردش کے وقت میں ہی محدود ہوں گا۔ مختلف ناقدین نے ارسطو کے نظریے کو مختلف مفہوم دیے۔ ارسطو نے وحدتِ مکاں کا تصور پیش نہیں کیا مگر یونانی ڈراموں میں وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کی پابندی اور اس کی موجودگی سے وحدتِ مکاں وجود میں آئی۔ اس کا مطلب تھا کہ واقعات دور دراز کے علاقوں اور مقامات پر پیش نہ آئیں اور بعید از قیاس معلوم نہ ہوں۔ ان تمام پابندیوں کا مقصد ڈرامے میں وحدتِ تاثر پیدا کرنا تھا۔ کلاسیکی ڈرامے نے ان کی پابندی کی۔ رومانی ڈراما نگاروں جیسے شکسپیئر، وکٹر ہیوگو اور گوئٹے نے وحدتوں کے خلاف آواز بلند کی۔ انھوں نے خیال کے ساتھ سانچے کی تبدیلی پر زور دیا اور جزوی پلاٹ اور متنوع جذبات کو

---

[1] شاعر کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ایلیٹ کے مضامین جمیل جالبی ص ۸۰

پلاٹ میں شامل کیا۔ وحدتِ زماں اور وحدتِ مکاں کو نظر انداز کیا۔
حقیقت پسندی کے دور میں وحدتوں کی پابندی کی گئی مگر دورِ جدید میں
وحدتوں کی میکانکی پابندی کی جگہ ڈراما نگار کے تخلیقی شعور، فکر اور
وجدان کو زیادہ اہمیت دی گئی اور ڈرامے میں ربط و تسلسل سے وحدتِ
تاثر پیدا کرنے کا رجحان پیدا ہوا۔ وحدتوں کے بدلتے ہوئے مفہوم کے
باوجود ڈراما نگار شعوری اور غیر شعوری طور پر وحدتوں سے متاثر ہے
اور وحدتوں سے بچ کر نکلنا اور تاثر پیدا کرنا ایک مسئلہ ہے جو ہر
ڈراما نگار آسانی سے نہیں حل کر سکتا۔ ڈراما نگار کے لیے اسٹیج کا علم
اور ڈرامے کے لیے اسٹیج کی موزونیت اوّلین شرط ٹھہری۔

ڈراما نگار کا طریقۂ کار

جہاں ڈرامے کے فن نے ڈراما نگار پر پابندیاں عائد کی ہیں وہاں
اسے کچھ سہولتیں بھی مہیا کی ہیں۔ ان سہولتوں کو ڈرامائی حربے اور
مفاہمتیں کہہ سکتے ہیں۔ یہ عارضی، وقتی اور ہنگامی ہو سکتی ہیں۔ بہت
سی باتیں اصل سے مطابقت نہیں رکھتیں مگر ان کو فرض کر لیا جاتا ہے۔
حقیقت کے اظہار میں حقیقت سے گریز کی اجازت دی گئی۔ اس لیے
ڈراما نگار ایک طرف گفتگو (Aside) خود کلامی (Soliloquy)
کے تکنیکی حربوں اور طریقوں سے سیرتوں کی تعمیر کرتا ہے۔ ایک طرف
گفتگو یا اونچی آواز میں گفتگو غیر فطری سہی مگر تماشائی اسے قبول کرتے
ہیں۔

چونکہ ڈراما اسٹیج پر محدود وقت میں پیش کیا جاتا ہے اس
لیے ڈراما نگار بہت سے واقعات اور حالات میں سے کچھ واقعات
اور حالات کا انتخاب کرتا ہے اور ان کو ایک خاص ربط اور تسلسل

سے پیش کر کے ایک مکمل زندگی کا شعور بخشتا ہے۔ کردار اپنی گفتگو میں ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو عام زندگی سے مختلف ہوتی ہے اس میں بے جا تکرار اور طوالت نہیں ہوتی۔ وہ ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جسے تماشائی جلد سمجھ لیتے ہیں۔ ڈراما نگار واقعات کے بیان میں خیال رکھتا ہے کہ ایسی زبان استعمال کرے جسے تماشائی سمجھ لیں چنانچہ ڈرامے کے کردار کسی بھی خطۂ ارض سے تعلق رکھتے ہوں ایسی زبان استعمال کرتے ہیں جو تماشائی جانتے ہیں اور تماشائی اس فرق پر دھیان نہیں دیتے ہیں۔

اسٹیج پر جو واقعات پیش آتے ہیں ان کی ترتیب میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ تماشائی ان سے پوری طرح واقف رہیں۔ عام زندگی کے واقعات اس طرح پیش نہیں آتے اور دوسرے لوگ ان سے واقف نہیں ہوتے۔ تھیٹر میں تماشائیوں کو چوتھی دیوار فرض کر لیا جاتا ہے اور واقعات اور ماحول کی تین طرفیں پیش کی جاتی ہیں۔

چونکہ ڈراما اسٹیج پر پیش ہوتا ہے اس لیے ڈراما نگار اسٹیج کی سیٹنگ، روشنی اور سائے کے علاوہ اداکار اور اس کی تمام صلاحیتوں سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ جب ڈراما پیش ہوتا ہے تو تماشائی دیکھ لیتے ہیں کہ کون کس سے مخاطب ہے۔ اداکاروں کے چہرے کے تاثرات، لب و لہجہ، آمد و رفت، گفتگو، خاموشی اور اشاروں سے کرداروں کے مافی الضمیر کا اظہار ہوتا ہے اس لیے وہ بہت سی چیزوں کے اظہار سے ہی ڈرامائیت حاصل کرتا ہے اور عمل کو تقویت پہنچاتا ہے۔ ڈراما تماشائیوں کے سامنے پیش ہوتا ہے اور وہ جذباتی وابستگی، تعاون، خاموشی اور تالیوں سے اداکاروں کو اعتماد اور حوصلہ بخشتے ہیں۔ ڈراما نگار تماشائیوں کے

جذبات اور میلانات کو ذہن میں رکھ کر ایسا ماحول تخلیق کرتا ہے
جس میں تماشائی ڈرامے کی کشمکش کے ایک فریق بن جاتے ہیں۔ ڈراما
نگار اپنے فن کی تکمیل اور تماشائیوں کے ذوقِ تماشا کی آسودگی کے لیے
اجتماعی اور انفرادی نفسیات سے فائدہ اٹھا کر اپنے خیالات کی
ترسیل کرتا ہے۔ اپنے نقطۂ نگاہ سے زندگی کی تشریح کرتا ہے
اور بہتر زندگی کا حوصلہ بخشتا ہے۔

ڈرامے کے محرکات : عام ناقدین ڈرامے کے فن کو دو یا
ڈھائی ہزار سال پرانا کہتے ہیں۔ شیلڈن چینے Sheldon Cheney
نے اسٹیج ڈرامے کی تین ہزار سالہ تاریخ مرتب کی ہے۔ صفدر آہ
ہندوستان میں ڈرامے کے آرٹ کو بہت قدیم کہتے ہیں۔ اُن کا خیال
ہے کہ جب بھرت ناٹیہ شاستر کی تصنیف کا زمانہ بارہ سو سال قبل مسیح
کا زمانہ ہے تو پھر ڈرامے کا آرٹ ہندستان میں کتنا پرانا ہوگا[1]۔
ڈرامے کے اجیار کے بارے میں بادشاہ حسین کا خیال ہے کہ جن
مذاہب میں اصنام پرستی کا زیادہ رواج تھا وہاں ڈرامے کو جنم لینے میں
سہولت رہی اور جہاں اصنام پرستی کا ماحول نہیں تھا وہاں ڈراما پنپ
نہیں سکا[2]۔ ایلیٹ نے لکھا کہ "تھیٹر ایک ایسا عطیہ ہے جو ہر قوم کو
نہیں ملتا، خواہ اس کا تمدن کتنا ہی اعلیٰ کیوں نہ ہو[3]۔" اور ڈاکٹر محمد حسن
ایلیٹ کے نظریے سے اتفاق کرتے ہیں[4]۔ ان ناقدین کے

---

[1] ہندوستانی ڈراما۔ صفدر آہ صفحہ ۱۴
[2] اردو میں ڈراما نگاری۔ سید بادشاہ حسین صفحہ ۱۹
[3] لہو اور قالین۔ سرآغاز ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۱۲
[4] لہو اور قالین۔ میرا ادیب۔ سرآغاز ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۱۲

برخلاف صفدر آہ ڈرامے کی حیات کے لیے فکر و فلسفہ اور علم و حکمت ضروری سمجھتے ہیں۔ "ڈرامے کا مزاج حکیمانہ ہے۔ آج بھی جس ملک میں فکر و فلسفہ نہیں، ڈرامے کا آرٹ بھی وہاں زندہ نہیں رہتا۔"[۱] وزیر آغا کے خیال میں "صرف مستعد اور چاق و چوبند قوموں میں ہی ڈرامے کو عروج نصیب ہوتا ہے۔"[۲]

بڑا عجیب معلوم ہوتا ہے کہ اسلام سے قبل عربوں میں اصنام پرستی کا بڑا زور تھا مگر عرب ڈرامے سے محروم رہے۔ جب مغرب اور مشرق کا ذکر کیا جاتا ہے تو ہندستان کی روحانیت، تہذیب و تمدن کو مغرب پر فوقیت دی جاتی ہے۔ مغرب مادیت کی راہ پر گامزن ہے اور ہندستان میں آج بھی اصنام پرستی کا زور ہے، اس کے باوجود ہندستانی ڈراما مغرب کے ڈرامے سے بہت پیچھے ہے۔ صفدر آہ چین کے قدیم تمدن کے قائل ہیں مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ چین میں ڈرامے نے کلاسیکی حیثیت حاصل نہیں کی[۳] دراصل ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ مختلف تہذیبی، معاشی، اور اقتصادی حالات ڈرامے کو جنم دیتے ہیں اور مختلف زمانوں میں، مختلف ملکوں میں اس کی لہر اٹھتی اور ڈوب جاتی ہے۔ یونان، ہندستان، چین، جاپان، انگلستان، روس فرانس، جرمنی اور ہسپانیہ وغیرہ میں مختلف زمانوں میں اس آرٹ نے ترقی کی۔ قدیم ہندستان، قدیم یونان اور انگلستان میں عہد نشاۃ ثانیہ میں ڈراما اپنی معراج پر پہنچا۔

۱؎ ہندوستانی ڈراما۔ صفدر آہ صفحہ ۱۱-۱۲

۲؎ اردو ڈرامے میں ڈرامائی عناصر۔ وزیر آغا۔ ادب لطیف۔ ڈراما نمبر صفحہ ۷

۳؎ ہندوستانی ڈراما۔ صفدر آہ صفحہ ۱۱

ہندستان میں ڈراما

صفدر آہ نے ہندستانی اور یونانی ڈرامے کو قدیم ترین کہا ہے اور دوسرے ملکوں میں ڈرامے کے فروغ کا منبع کہا ہے۔ وہ ہندستانی اور یونانی ڈرامے کے مقابلے میں چینی ڈرامے کو کوئی اہمیت نہیں دیتے اور ہندستانی ڈرامے کی روایت کو زندہ کہتے ہیں" بھرت ناٹیہ شاستر کی دی ہوئی فنی روایات ہزاروں سال سے ہندستان کے کلاسکی اور عوامی ڈرامے کا رنگ مزاج بنی ہوئی ہیں۔ آج بھی ہندستانی ڈراما خواہ کوئی بھی شکل اختیار کر لے لیکن اس کا ربط ناٹیہ شاستر سے ٹوٹنا ناممکن ہے"[1] لیکن سنسکرت یا ہندستانی ڈرامے کی روایت کو زندہ کہنا زیادہ موزوں نہیں ہے کیوں کہ روایت کا لفظ اسی وقت استعمال کیا جا سکتا ہے جب روایت زندہ ہو۔ سنسکرت ڈرامے پر تاریخی سایہ آنے کے بعد سنسکرت ڈراما زوال پذیر ہو گیا۔ خود صفدر آہ نے ایک جگہ اس بات کا اقرار کیا کہ سنسکرت کے زوال کے بعد مقامی زبانوں نے ڈرامے کے آرٹ کو سنبھالا نہیں دیا اور نتیجے کے طور پر سنسکرت کے ساتھ ہندستانی کلاسکی ڈراما بھی کھو گیا[2] ڈاکٹر خلیق انجم کے خیال میں مصر وہ پہلا ملک تھا جہاں ڈرامے نے جنم لیا۔ بعد میں یونان نے اس فن کو ترقی دی۔ وہ ہندستانی اور یونانی ڈرامے پر چینی ڈرامے کو فوقیت دیتے ہیں۔

---

[1] ہندوستانی ڈراما۔ صفدر آہ صفحہ ۵

[2] ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۱

"چین واحد ملک ہے جہاں ڈرامے کی روایت
عہدِ قدیم سے مسلسل چلی آ رہی ہے ورنہ یونان اور
ہندستان میں یہ فن مرچکا تھا۔ پھر مغرب کے اثر سے
اس کی تجدید ہوئی" [۱]

راجپوتوں کے حملوں، بدھوں اور برہمنوں کے ذریعے ڈرامے
کو مذہب کی تبلیغ اور بعد میں ارذل طبقے کے ہاتھوں تجارتی مقصد
کے استعمال سے سنسکرت ڈراما اپنے معیار سے گر گیا اور ختم
ہو گیا۔ مقامی بولیوں میں اتنی سکت نہ تھی کہ وہ ڈرامے کے آرٹ کو
محفوظ کرتیں اور فروغ دیتیں۔ ہندستان میں ڈرامے کے زوال
کے مختلف اسباب ہیں۔ کچھ ناقدین نے مسلمانوں کو اس کا ذمّہ دار
ٹھہرایا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ کیوں کہ اسلام میں موسیقی اور ڈراما
جیسے فنون کو تضیع اوقات سمجھا گیا ہے اس لیے مسلمانوں نے
ڈرامے کو پنپنے نہیں دیا۔ ڈاکٹر محمد حسن ڈرامے کو "خدا کا عطیہ"
سمجھتے ہیں مگر خدا پرستوں کو ڈرامے کا دشمن کہتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں
"عرب ڈرامے سے محروم رہے اور اسلام نے موسیقی کے ساتھ
اسے بھی لہو ولعب میں ہی شامل رکھا اور اپنے ساتھ ایران، ترکی
اور اس کے بعد ہندستان کی ادبیات خصوصاً اردو کو بھی ڈرامے
کی صنف میں کمال نہ پیدا کرنے دیا۔" [۲] دراصل مسلمانوں نے
مختلف ادوار میں ہندستانی موسیقی اور ڈرامے کی سرپرستی کی (

---

[۱] ہندو پاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر۔ ڈاکٹر خلیق انجم
نئی قدریں ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۴-۲۵

[۲] لہو اور قالین۔ مرزا ادیب۔ سرآغاز۔ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۱۲

شجاع الدولہ، آصف الدولہ، غازی الدین حیدر، نصیر الدین حیدر وغیرہ نے ہندستانی موسیقی کی سرپرستی کی۔ آصف الدولہ کے عہد میں ہندستانی موسیقی پر "اصول النغمات الآصفیہ" لکھی گئی۔ واجد علی شاہ نے رقص و موسیقی میں جدت پسندی سے کام لیا۔ وہ اس لیلاؤں سے اثر قبول کرکے رہس ترتیب دیے۔ رہس خانہ تعمیر کروا کے اس میں رقص و موسیقی کی تربیت کا انتظام کیا۔ اس کے علاوہ اپنی مثنویوں پر ڈرامے ترتیب دیے۔ رادھا کرشن پر دو ڈرامے لکھے۔ اس کی بنیاد پر سید مسعود حسن رضوی ادیب نے واجد علی شاہ کو اردو کا پہلا ڈراما نگار کہا۔ جس وقت مسلمان ہندستان میں آئے اس وقت ڈرامے کی ترقی یافتہ شکل موجود نہ تھی اور جو کچھ بھی تھی اس پر مذہب کا غلبہ تھا۔ عرب میں اسلام پھیلنے سے قبل بھی ڈراما موجود نہ تھا۔ یونان اور ہندستان میں ڈراما مسلمانوں کی وجہ سے زوال پذیر نہیں ہوا۔ ڈاکٹر آفتاب احمد، عرب اور ایران کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "لفظ تمثیل اگرچہ فارسی میں عربی سے داخل ہوا پھر بھی عربی میں تمثیل کا سراغ نہیں ملتا غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ عربوں کو "حماسہ سرائی" سے فطری دلچسپی رہی ہے اور "رجزیہ شاعری" ان کا محبوب ترین مشغلہ رہا ہے اس لیے وہ تمثیل (ڈرامے) کی طرف رجوع نہ کرسکے"۔ [1] دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ "سرزمین ایران جو فنون لطیفہ کو جنم دینے والی رہی ہے اسلامی اقتدار و تسلط سے قبل کے عہد میں بھی تمثیل کی کسی واضح صورت کو جنم نہ دے سکی"۔ [2] حضرت آدم اور

---

[1] ڈراما، ناٹک اور تمثیل۔ ڈاکٹر آفتاب احمد۔ نیا دور، مارچ ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۹

[2] ڈراما، ناٹک اور تمثیل۔ ڈاکٹر آفتاب احمد۔ نیا دور، مارچ ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۹

عشرت رحمانی نے اقرار کیا ہے کہ مسلمانوں کی آمد سے قبل سنسکرت ڈراما ختم ہو چکا تھا۔ ڈاکٹر خلیق انجم اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں کہ مسلمانوں نے ڈرامے کی تجدید میں حصہ نہیں لیا اور اس کی کئی وجوہات تھیں۔ وہ ڈرامے کے بارے میں لکھتے ہیں کہ

"یہ فن یونان میں اپنے عروج کو پہنچ کر اس وقت مراجب اسلام وجود میں بھی نہیں آیا تھا۔ ....مسلمانوں کے آنے سے قبل ہی سنسکرت زبان اور ڈراما مر چکا تھا۔ کسی دوسری زبان میں اتنی سکت نہیں تھی کہ سنسکرت جیسی عظیم زبان کی جگہ لے لیتی۔" [۱]

ڈرامے کی ترقی میں اردو کا حصّہ

مسلمانوں نے قسطنطنیہ کو فتح کیا تو اٹلی میں نشاۃِ ثانیہ کی راہیں ہموار ہوئیں۔ اس کی لہریں جرمنی کے علاوہ کوہِ الپس پار کر کے فرانس اور رود بار انگلستان پار کر کے انگلستان پہنچیں۔ اس وقت انگلستان اپنے زرّیں دور سے گزر رہا تھا۔ قومیت، حب الوطنی آزادی اور فتوحات، علم و حکمت، ترجمہ و تخلیقات، نشر و اشاعت خوش حالی اور فارغ البالی سے قوم کی زندگی جھوم اٹھی تھی اور زندگی کار جائی نقطۂ نظر پوری قوم پر چھایا ہوا تھا۔ اس ماحول نے نشاۃِ ثانیہ سے تب و تاب حاصل کیا۔

---

[۱] ہند و پاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر۔ ڈاکٹر خلیق انجم نئی قدریں۔ ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء صفحہ ۲۷

ہندستان میں مسلمانوں اور انگریزوں کی آمد کے وقت حالات سازگار نہ تھے۔ ان فاتحین کے لیے یہ ملک نیا اور انوکھا تھا۔ مسلمانوں نے اگر ڈرامے کی تجدید نہیں کی تو اسے مٹانے کی کوشش بھی نہیں کی۔ صفدر آہ لکھتے ہیں کہ "سنسکرت کے بعد جس زبان نے سب سے پہلے مشترک ملکی زبان کی حیثیت حاصل کی وہ اردو تھی ...... اسٹیج اور فلم نے اردو کی نشر و اشاعت میں زبردست خدمت انجام دی۔ اردو ادب اور شعر نے محدود حلقوں کو متاثر کیا لیکن اسٹیج اور فلم نے ملک کے ہر صوبے میں اردو مزاجی پیدا کر دی"۔[۱] جس وقت جدید اردو نے جنم بھی نہیں لیا تھا اس وقت (۱۷۹۶) میں جان گل کرسٹ نے شیکسپیر کے دو ڈراموں ہینری ہشتم اور ہملٹ کے کچھ حصّے اردو میں منتقل کیے۔ ہندستان کی جدید زبانوں میں اردو نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ ڈاکٹر محمد حسن رقم طراز ہیں کہ "اردو نے جدید ہندستان میں ڈرامے کی جو خدمت کی ہے وہ ہندستان کی علاقائی زبانوں میں چار پانچ زبانوں ہی نے کی ہوگی"۔[۲] ڈاکٹر نامی کو اس بات پر فخر ہے کہ

> "ہندستان کی مستند چودہ زبانوں میں یہ فخر صرف اردو زبان کو حاصل ہے کہ اس کے تھیٹر کی تاریخ مکمل اور جامع ہے اور اس میں تھیٹر کے موضوع پر ہندستان کی پہلی ڈاکٹریٹ موجود ہے"۔[۳]

---

[۱] ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۵ء صفحہ ۳۲

[۲] میرے اسٹیج ڈرامے۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۹

[۳] ماڈرن اردو اسٹیج کا پس منظر۔ عبدالعلیم نامی صفحہ ۱۳

بلاشبہ مسلمانوں کی آمد سے اور تدریجی ارتقاء سے ایک نئی زبان وجود میں آئی اور مسلمانوں کی فاتح کی حیثیت نے اردو زبان پر گہرا اثر ڈالا۔ اردو زبان عربی و فارسی سے استفادہ کر رہی تھی۔ سنسکرت زبان اس وقت بول چال کی زبان نہ تھی اس لیے اردو کو اس سے کوئی فائدہ نہیں پہنچا اور صرف مقامی بولیوں کے الفاظ اس میں شامل ہو گئے۔ سنسکرت زبان اور اسٹیج کی غیر موجودگی، اردو پر عربی اور فارسی زبان کے الفاظ، محاورات، تصورات اور خیالات کا اثر اور ہندستان کے ناسازگار حالات نے ڈرامے کے فروغ کی راہیں مسدود کر دیں۔ صفدر آہ لکھتے ہیں کہ

"اردو کی خوبصورتی مسلم۔ لیکن ڈرامے کے معاملے میں اردو کے لیے ایک اصولی مشکل بھی تھی۔ ادھر تو ہندستانی ڈرامے کی عظیم روایات اور اس وقت کے درمیان کم سے کم آٹھ صدیوں کی اونچی اونچی دیواریں کھڑی تھیں اور ادھر عربی اور فارسی جس سے اردو استفادہ کر رہی تھی ڈرامے کی روایات سے بالکل خالی تھیں۔"[۱]

اردو کو جو قربت فارسی اور عربی سے ملی وہ تراجم کے باوجود سنسکرت سے نہ مل سکی۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں اردو کے ایوان میں نئی روشنی پھیلی۔ اس سے نظم و نثر نے اپنا اپنا چراغ روشن تو ضرور کیا مگر ڈرامے کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔ عناصر خمسہ میں سے صرف آزاد نے ڈرامے پر قلم اٹھایا مگر اسے پورا نہ کر سکے۔

---

[۱] ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳۱

انگریزی ڈراموں کے ترجمے اردو ادیبوں کے ہاتھ میں آ کر بے جان ہو گئے۔ ڈرامانگاروں نے انگریزوں سے قومیت اور حب الوطنی کا سبق تو نہیں سیکھا۔ اپنے سورماؤں اور جانثاروں کا مذاق اُڑانے کے لیے ڈرامے لکھے گئے۔ تجارتی تھیٹر اور ہندستان کے ناساعد حالات نے ڈرامے کو ترقی نہیں کرنے دی۔

ڈاکٹر احسن فاروقی نے اردو میں ڈرامے کی کمی کے بارے میں لکھا کہ "اردو جن لوگوں کے ہاتھ میں ہے ان کی روایات ڈرامائی ذہن اور نقطۂ نظر کے خلاف ہیں۔ اردو ادب میں جو اصناف مقبول اور رائج ہیں وہ عبرانی ذہن سے تعلق رکھتی ہیں[1]۔" وہ کہتے ہیں کہ ہماری قوم (پاکستان) کی صفت داخلی ہے کہ ہمیں جگ بیتی سے زیادہ آپ بیتی میں دلچسپی ہے۔ اس لیے داخلی مزاج کی اصناف نے زیادہ رواج پایا۔ ڈراما جو خارجی مزاج رکھتا ہے ترقی نہ پا سکا۔ وہ لکھتے ہیں کہ "عبرانی تمثیلی ڈرامے کی دشمن ہے جبکہ آریائی تمثیل اس سے قدرتی طور پر ہم آہنگ ہے۔" اور ثبوت میں ہندو ادیبوں کو پیش کرتے ہیں جو مسلمان ادیبوں سے زیادہ فنی شعور اور بالغ فکر کے مالک ہیں۔

دراصل زبانیں اور علوم مذہب اور نسل کی پابند نہیں۔ زبانوں اور علوم پر مختلف مذاہب کے اثرات مختلف زمانوں میں مرتب ہو سکتے ہیں مگر علم و ادب کے طالب علم اس حقیقت سے بخوبی آگاہ ہیں کہ مختلف قوموں اور ملتوں نے مل کر فکر و فن کے چراغ روشن کیے ہیں۔

---

[1] اردو میں ڈراما کیوں نہیں ہے؟ ڈاکٹر محمد احسن فاروقی
نئی تدریں ڈرامانمبر ۱۹۵۸ء صفحہ ۱۴

اردو ڈراما

اردو ڈرامے کی تاریخ میں انیسویں صدی کے وسط میں ایسا ہی ایک دور آیا جب اودھ کی خوشحالی اور فارغ البالی سے اور ہندو مذہب سے تعلق رکھنے والی کرشن لیلاؤں نے واجد علی شاہ کے رہس کے خدوخال مرتب کیے۔ واجد علی شاہ نے اپنی تین مثنویوں کے ڈراما روپ تیار کر کے اسٹیج کرائے اور بعد میں رادھا اور کنہیا پر دو مختصر ڈرامے لکھے۔ اس وقت تک اردو ڈراما وجود میں نہیں آیا تھا اس لیے پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب انھیں اردو کا پہلا ڈراما نگار کہتے ہیں [۱] واجد علی شاہ نے رہس خانہ تعمیر کروایا جہاں ڈرامے کھیلے جاتے تھے۔ اس لیے انھیں اردو اسٹیج کا بانی کہا جاتا ہے۔ واجد علی شاہ کے رہس کی شہرت دور دور تک پھیلی۔ ۱۸۵۳ء میں رہس شاہی محل سے نکل کر کھلی ہوا میں آگیا اور امانت نے اپنی شہرۂ آفاق اندر سبھا لکھی اور دھوم دھام سے پیش کی۔ مسیح الزماں رہس خانہ کو کھڑی بولی کا پہلا تھیٹر کہتے ہیں اور ان کے نزدیک اندر سبھا کو بعض حیثیتوں سے اردو کا پہلا ڈراما کہہ سکتے ہیں [۲]

جدید اردو ڈراما

رہس پر واجد علی شاہ کی معزولی سے تاریخی سایہ آگیا اور

---

[۱] اودھ کا شاہی اسٹیج۔ سید مسعود حسن رضوی ادیب صفحہ ۲۱

[۲] انیسویں صدی میں اردو ڈراما مسیح الزماں۔ شب خون جولائی ۶۷ء ص ۵

ہندستانی اسٹیج کے روشن امکانات پر اندھیرا چھا گیا۔
امانت کی اندر سبھا ابھی اسٹیج بھی نہیں کی گئی تھی کہ بمبئی میں "راجا گوپی چند اور جلندھر" اسٹیج کیا گیا جسے ڈاکٹر نامی جدید اردو ڈرامے کا پہلا نمونہ کہتے ہیں[۱] احتشام حسین نے "راجا گوپی چند اور جلندھر" کو جدید ڈراما کہا ہے۔ یہ ڈراما مغربی اثر کے تحت لکھا اور کھیلا گیا۔ رقص اور موسیقی کی بہتات کے باوجود اندر سبھا عوامی اسٹیج کی بہتر شکل تھی مگر اس روایت پر مغرب کی جگمگاہٹ غالب آگئی۔
"راجا گوپی چند اور جلندھر" کو اردو کا پہلا ڈراما کہنے میں چند قباحتیں ہیں۔ مسیح الزماں نے ڈاکٹر نامی سے مل کر اس ڈرامے کے بارے میں ضروری تفصیلات حاصل کرنا چاہیں مگر ڈاکٹر نامی کو اس ڈرامے کے مسودے کا علم نہیں تھا[۲]۔ صرف اتنا معلوم ہوتا ہے کہ مختلف اوقات میں یہ ڈراما پانچ بار اسٹیج کیا گیا تھا۔ اس ڈرامے کی زبان، معیار، مصنف اور ماخذ کے بارے میں بھی ٹھیک ٹھیک تفصیلات نہیں ملتیں۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی کے خیال میں بھاؤ داجی لاڈ اس ڈرامے کے مصنف تھے جسے ہندو ڈرامیٹک کور نے بمبئی کے گرانٹ روڈ تھیٹر میں ۲ر نومبر ۱۸۵۳ء کو پہلی بار پیش کیا تھا۔
ہندی اسٹیج کے سو سال پورے ہونے پر آل انڈیا ریڈیو کے قومی پروگرام میں امرت لال ناگر کا فیچر نشر ہوا تھا۔ اس میں انھوں نے لکھا ہے کہ "بمبئی میں مہاراشٹر کے اداکار اور ہدایت کار وشنو داس بھاوے نے ولایتی ہنرمندوں کو اپنی فن کاری سے

---

[۱] اردو تھیٹر جلد اوّل صفحہ ۱۸۰
[۲] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون جولائی ۶۷ء صفحہ ۶

بتاترنرنے کے لیے ۲۶ر نومبر ۱۸۵۳ء کو گرانٹ تھیٹر میں اپنا ہندی ناٹک "راجا گوپی چند اور جالندھر" کھیلا تھا۔[1] اس تحریر سے اندازہ ہوتا ہے کہ [illegible]داس نے اس ڈرامے کو لکھا، پیش کیا اور اس میں اداکاری کے جوہر دکھائے۔ مگر بقول مسیح الزماں "اسے رہنتور نے لکھا اور پیش کیا تھا"۔[2] ڈاکٹر خلیق انجم، جگناتھ شنکر سیٹھ کو اس ڈرامے کا ہدایت کار کہتے ہیں[3]

ڈرامے کے اشتہار سے اتنا تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ ڈراما ہندوستانی میں کھیلا گیا مگر اس سے ڈرامے کے مصنف اور اسکرپٹ کا اندازہ نہیں ہوتا۔ جب تک اس ڈرامے کا مسودہ نہیں مل جاتا اس وقت تک اس کو اردو کا پہلا جدید ڈراما کہنے میں قطعیت سے کام نہیں لیا جا سکتا۔

اردو ڈرامے کی تاریخ

اردو ڈرامے کا پہلا دستیاب نسخہ "خورشید" ہے۔ اس ڈرامے کے بارے میں راجیندر ناتھ شیدا لکھتے ہیں کہ "۱۸۷۱ء میں "پارسی وکٹوریہ ناٹک منڈلی" کے مالک ایدل جی کھوری کا ایک ڈراما "خورشید" اپنی کمپنی کے ایک اداکار خاں صاحب نسروانجی آرام سے گجراتی سے اردو میں ترجمہ کرا کے اسٹیج کیا

---

[1] ہندی رنگ منچ کے سو سال۔ امرت لال ناگر

[2] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون جولائی ۱۹۶۷ء عدد ۸

[3] ہند و پاک میں اردو تھیٹر کا پس منظر۔ ڈاکٹر خلیق انجم۔ نئی دہلی ڈراما نمبر ۱۹۶۲ء [illegible] ۲۲

جو نہایت کامیاب رہا۔"[۱] مسیح الزماں جو اس نام کے ڈرامے کا مسودہ دیکھ چکے ہیں، لکھتے ہیں کہ "بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے خورشید نامی ڈراما گجراتی سے اردو میں ترجمہ کیا اور اسے دادا بھائی پٹیل نے تیار کرایا۔"[۲] اور اس کے ثبوت میں وہ لکھتے ہیں "اس کے مترجم نے دیباچے میں اس کو ہندستانی زبان کا پہلا ڈراما لکھا ہے۔ اگر اس بیان پر یقین کر لیا جائے تو بمبئی میں اردو ڈرامے کا آغاز ۱۸۷۱ء قرار دینا چاہیے۔"[۳]

مسیح الزماں نے گجراتی ڈرامے کے مصنف کا نام نہیں تحریر کیا۔ اس کے علاوہ ان کے اور راجیندر ناتھ شیدا کے مترجم کے نام میں اختلاف ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ اس زمانے میں اگر کوئی ڈراما کامیاب ہو جاتا تھا دوسری کمپنیوں کے مالک اسی نام سے دوسرے ڈرامے لکھوا لیا کرتے تھے۔ اس لیے راجیندر ناتھ شیدا اور مسیح الزماں کے ماخذ میں فرق ہو سکتا ہے۔ پھر بھی ہم "راجا گوپی چند اور جلندھر" کا اقرار کرتے ہوئے "خورشید" کو اردو کا پہلا دستیاب جدید ڈراما کہیں گے جو مغرب کے اثر سے وجود میں آیا۔

پارسی اردو تھیٹر

ہندوستان کے طول و عرض میں لوک ڈراما (Folk Drama) مختلف ناموں سے زندہ تھا۔ جن علاقوں اور شہروں میں انگریزوں

---

[۱] پارسی اردو تھیٹر پر ایک عبوری نظر۔ راجیندر ناتھ شیدا۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۴۶

[۲] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء صفحہ ۳

[۳] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء صفحہ ۳

ریزیڈینسیاں اور چھاؤنیاں موجود تھیں ان علاقوں میں انگریزوں کی دیکھا دیکھی ڈرامے کے شوق نے اور ترقی کی۔ کلکتہ اور بمبئی میں ڈرامے کی مغربی طرز مقبول ہو رہی تھی۔ جب بمبئی میں اردو ڈرامے نے مغربی طرز کو قبول کیا تو وہ تماشائی جن کے ذہن پر مغرب کی ظاہری چمک دمک چھائی ہوئی تھی اس نئی طرز کے دیوانے ہو گئے۔ بمبئی میں اردو ڈرامے کی ابتدا تو شوقیہ طور پر ہوئی تھی مگر پارسیوں کو اس میں مالی منفعت نظر آئی اور تھیٹر نے تجارت کی صورت اختیار کر لی۔ سنہ ۱۸۷۱ء تک تجارتی تھیٹر اپنے عروج کو پہنچ گیا۔ پارسی تھیٹر نے انیسویں صدی کے نصف آخر کے بعد کے سالوں میں اردو تھیٹر میں دخل حاصل کیا اور بیسویں صدی کے ربع اول میں اس میں زوال کے آثار پیدا ہوئے۔ اور سنہ ۱۹۳۰ء کے لگ بھگ فلم کے آگے اس کا چراغ گل ہو گیا۔

مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اس دور کے ڈراما نگاروں نے عشق و محبت اور مذہب و اخلاق پر ڈرامے تحریر کیے۔ انھوں نے اپنے ڈراموں کے پلاٹ مذہب و ملت کے فرق کے بغیر داستانوں اور مثنویوں سے اخذ کیے۔ نتیجے کے طور پر ان ڈراموں میں طلسمی اور مافوق الفطرت عناصر کی بہتات ہو گئی جسے بمبئی کے ایلز بیتھی تھیٹر کے کرتبی کردار نے اور بڑھاوا دیا۔ ان ڈراموں میں عشق کا سطحی اور غیر منطقی تصور پیش کیا گیا۔ زیادہ تر منظوم ڈرامے لکھے گئے جو دو ایکٹ سے لے کر پانچ ایکٹ کے ہوتے۔ طویل ڈرامے دو حصوں میں الگ الگ دو راتوں میں دکھائے جاتے۔ رہس اور اندر سبھا میں رقص و موسیقی کی بہتات تھی۔ پارسی تھیٹر میں مصور پردے ڈراپ کے پردے

لباس پوشاک، رقص وسرود، گانوں اور گیتوں کی بھرمار تھی۔ شروع شروع میں نسوانی کردار خوش گلو لڑکے ادا کیا کرتے تھے۔ مردانہ کرداروں کے اداکاروں کے انتخاب میں گانے کی خوبی کو اہمیت دی جاتی تھی منظوم حصے گا کر ادا کیے جاتے یا نہیں تحت اللفظ میں پڑھا جاتا تھا نثری مکالمے مقفّیٰ اور مسجّع ہوتے اور پوری قوت اور زور سے ادا کیے جاتے تھے۔ جب پارسی اسٹیج پر نسوانی کردار عورتیں پیش کرنے لگیں تو رقص اور موسیقی کے امکانات اور روشن ہو گئے۔ مصوّر پردے، بھڑک دار لباس، رقص وموسیقی، شعر و شاعری، حیرت انگیز واقعات اور اداکاروں کی اُچھل کود کو ہی ڈراما سمجھا جانے لگا۔ اسٹیج کی سطحیت اور کھوکھلے پن کو اس ظاہری نمایش سے چھپایا جاتا تھا۔

پارسی تھیٹر میں تماشائیت کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس دور کے ڈراموں کا یہ ایک روشن پہلو تھا۔ اداکاری، رقص، موسیقی اور واقعات کی پیش کش کی موزونیت کے لیے ڈراموں میں تبدیلی کی جاتی۔ کبھی کبھی ڈراموں کے مسودوں کے علاوہ اداکاروں کو بھی بدل دیا جاتا۔ ڈراما نگار جو اداکار، کمپنی کے مالک، منشی یا کم پڑھے لکھے ادیب تھے وہ اداکار، ہدایت کار اور تماشائیوں کی خواہش کے مطابق ڈرامے لکھتے۔ تماشائی صرف تنوع چاہتے تھے اور پارسی تھیٹر کا مفاد بھی اسی سستی تفریح میں تھا۔ اس لیے ڈراموں میں شعر وشاعری، رقص وموسیقی، مصوّری اور اداکاری، کرتب اور کرشموں، گانوں اور گیتوں پر زیادہ توجّہ دی گئی مگر ڈرامے میں سنجیدہ مسائل اور عصری میلانات کو جگہ نہیں ملی۔ جب کچھ پڑھے لکھے ادیب اور شاعر اس طرف متوجّہ ہوتے تو زبان

اور شاعری کی ضرور اصلاح ہوتی مگر ڈراما فکری اور فنی عنصر کی کمی اور عامیانہ تفریح کی زیادتی کی وجہ سے بلند مقام حاصل نہیں کر سکا۔

نسرواں جی آرام اور نظیر بیگ اداکار بھی تھے اور ڈرامانگار بھی۔ ان کے ڈراموں میں عامیانہ پن بھی ہے اور فنی پختگی بھی۔ حافظ عبداللہ کی اپنی کمپنی تھی اور انھیں ڈرامے کا تجربہ تھا۔ ان کے یہاں عمل، ڈرامائیت اور تسلسل اہمیت رکھتے ہیں۔ حسینی میاں ظریف اپنے عہد کا شکار رہیں۔ طالب بنارسی نے اردو ڈرامے کو اردو گانے دیے اور احسن لکھنوی نے انگریزی ڈراموں کو اردو میں منتقل کیا۔ اس دور کے ڈراما نگاروں میں سے رونق بنارسی طالب بنارسی، احسن لکھنوی، بیتاب دہلوی اور خاص کر آغا حشر کاشمیری نے زبان و بیان، شعر و شاعری، مکالمے اور کشمکش میں ڈرامے کو کچھ بلندی دی۔

پارسی اردو تھیٹر کا زوال

پارسی تھیٹر کے اردو ڈراموں میں اتنی روشنی نہ تھی کہ وہ فلم کے چڑھتے ہوئے سورج کا مقابلہ کر سکتے۔ احتشام حسین نے لکھا ہے کہ "جہاں ایک طرف فلم اور خاص کر ناطق فلم نے تھیٹر کی ہر دل عزیزی کو نقصان پہنچایا تو دوسری طرف رسائل کی روز افزوں اشاعت، ریڈیو اور غیر پیشہ ور تھیٹر کے شوق نے لکھنے والوں کو ہمیز بھی کیا۔ تاجرانہ نقطۂ نظر سے فلم سازی، تھیٹر قائم کرنے سے بہتر سودے کی حیثیت رکھتی تھی اس لیے وہی تجارتی شہر جو تھیٹر کے جنم داتا تھے

فلم سازی کی منڈی بن گئے"۔[1] دراصل پارسی تھیٹر اور ان کے لکھنے والے ڈراما نگاروں نے فن کے اعلیٰ نمونے پیش نہیں کیے جس کی وجہ سے تھیٹر کا سورج گہنا گیا۔ پارسی تھیٹر کا کھوکھلا پن اور ڈراما نگاروں کے بے جان مسوّدے پارسی تھیٹر کے ساتھ بُھلا دیے گئے۔ مغربی ممالک جہاں نہ صرف فلم، اُپیرا، موسیقی ہال، ٹیلی ویژن جیسے کتنے ہی تفریحی عناصر اور حریف موجود ہیں وہاں تھیٹر نے اپنی انفرادیت کو محفوظ رکھا اور اس کی شہرت اور شوق میں کوئی فرق نہیں آیا۔ ہندستان میں ہی بنگلہ اور مراٹھی تھیٹر آج بھی زندہ ہیں اور مغربی تحریکوں کی ہمنوائی کر رہے ہیں۔ فلم، ریڈیو، رسائل اور شوقیہ تھیٹر، تھیٹر کے ذوق کی پرورش کرتے ہیں جبکہ صحیح معنوں میں تھیٹر موجود ہو۔ ورنہ ہر اچھی چیز مقبول ہوتی ہے اور وہ چیزیں جن میں اپنی زندگی کی ہی سکت نہ ہو وہ حرفِ غلط کی طرح مٹا دی جاتی ہیں۔ صفدر آہ نے اس لیے ہندستانی تھیٹر کے زوال کے اسباب بیان کرتے ہوئے لکھا کہ "ہندستانی اسٹیج کی موت کا سبب اس کی بے بضاعتی تھی۔ ہندستان ہی میں بنگالی اور مراٹھی اسٹیج اب تک اس لیے مرے نہیں کہ وہ بالکل بے بضاعت نہ تھے"۔[2] دوسری جگہ انھوں نے لکھا کہ "ہندستانی اسٹیج کی ابتدا سے اس وقت کے ہندستانی فلموں تک آرٹ اور فن کا مقابلہ کبھی نہیں ہوا۔ مقابلہ ہوا سرمائے کا اور بڑا سرمایہ ہمیشہ جیتا"۔[3]

---

[1] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۸

[2] ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۳

اس میں شک نہیں کہ اس دور کے ڈراما نگار کم پڑھے لکھے تھے۔ وہ ڈرامے کی فنی روایت سے ناواقف تھے۔ زندگی پر ان کی گرفت مضبوط نہ تھی۔ وہ ہدایت کار کے تجارت پیشہ ذہن کے شکار ہو گئے۔ ڈراما نگاروں سے زیادہ قصور ہدایت کار اور ناٹک کی منڈلیوں کے مالکین کا ہے جنھوں نے مالی منفعت سے ہٹ کر کچھ اور نہیں سوچا۔ بقول مسیح الزماں "کسی ہوش مند ادیب اور بصیرت رکھنے والے ہدایت کار یا اس شخص نے جس میں ڈراما نگاری اور ہدایت کاری کی خصوصیات موجود تھیں اس نے اسٹیج کی پست حالت کو سدھارنے کا کام اپنے ذمے نہیں لیا"۔[۱] ڈاکٹر محمد حسن اور مسیح الزماں اس بات پر متفق ہیں کہ پڑھے لکھے اور ہوشمند طبقے نے تھیٹر کی اصلاح کا کام نہیں کیا۔ وہ "گھٹیا پن" کے خوف سے "شرافت کا دامن" سمیٹے رہا اور تھیٹر کے فن کو "فن شریف" کہنے میں ہچکچا رہا تھا۔[۲] پارسی تھیٹر کی سطحیت میں تماشائیوں کو بھی شریک کیا گیا ہے۔ تجارتی تھیٹر کے تماشائیوں کے بارے میں احتشام حسین تحریر فرماتے ہیں کہ "تجارتی تھیٹر کے ڈراموں کا مقصد نئے متوسط طبقے کی تفریح کا سامان بہم پہنچانا تھا جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں مغربی اثرات کے تحت اپنی زندگی کو نئے سانچے میں ڈھالنا چاہتا تھا۔ یہ طبقہ ایک طرف تو اپنی تہذیبی روایات سے دور تھا تو دوسری طرف مغربی تفریحی روایات کا سطحی

۱؎ انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء صفحہ ۷

۲؎ اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۴

شعور رکھتا تھا"۔ [۱] ان تماشائیوں نے اس دور کے ڈراموں کو کس طرح متاثر کیا اس کے بارے میں مسیح الزماں رقم طراز ہیں۔

"پہلی نظر میں محبت، بوسہ بازی، ہم آغوشی
طنز و مزاح میں سطحیت اس بات کا اشارہ کرتے
ہیں کہ عوامی مذاق کو اس وقت کا ڈراما نگار
نظر انداز نہیں کر سکتا کیوں کہ وہی اس کی آمدنی
اور معاش کا ذریعہ ہے"۔ [۲]

بلاشبہ ڈراما ایک صنفِ ادب نہیں، تھیٹر میں پیش کی جانے والی چیز ہے۔ اور تماشائیوں کے بغیر تھیٹر اور ڈرامے کا تصور ادھورا ہے۔ تجارتی تھیٹر میں ہی نہیں جہاں تماشائی کی پسند اور ناپسند کی زیادہ اہمیت ہے بلکہ شوقیہ تھیٹر میں بھی ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ تھیٹر میں تماشائی ڈرامے کے عمل میں حصہ لیتے اور اس کی پیش کش میں شریک ہوتے ہیں۔ یہ خوبی کسی حد تک موسیقی کے ہال میں ضرور موجود ہوتی ہے مگر کسی اور فن میں نہیں۔ جانسن نے تماشائیوں کی اہمیت کا اندازہ لگا کر کہا تھا کہ تھیٹر کے قوانین اس کے سرپرست مقرر کرتے ہیں۔

تماشائیوں کے افکار و میلانات کے اثرات یونانی اور سنسکرت ڈرامے اور اس کی فضا پر موجود ہیں۔ عہد ایلزبتھ کے ڈراما نگاروں نے اپنی قوم کے مزاج کے مطابق ڈرامے لکھے

---

[۱] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین
آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲

[۲] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون اگست ۱۹۶۷ء صفحہ ۹

شکسپیر کے ڈراموں میں قومیت، حب الوطنی، آزادی، فتوحات، سفر و سیاحت، علوم و فنون، تفریح و ضیافت توہم اور مافوق الفطرت عناصر، بھوت چڑیل، قتل و خون، وغیرہ اس کے عہد اور تماشائیوں کی دین ہیں۔ شکسپیر کی عظمت کا راز یہ ہے کہ اس نے عصریت کو فراموش نہیں کیا مگر خود کو عصریت تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ اس نے وہ سچائیاں بیان کیں جن میں آفاقیت ہے۔ ان ڈراما نگاروں کا قصور یہ ہے کہ انھوں نے نہ تو اپنے عہد کی کشمکش و تصادم اور میلانات اور مسائل کو ہی پیش کیا اور نہ ہی انسانی نفسیات اور زندگی کی تہہ داریوں کو سمجھنے کی کوشش کی بلکہ سستی تفریح تک ہی محدود ہو کر رہ گئے۔ انھوں نے ہنسی مذاق کی باتوں میں وہ آفاقی عناصر فراموش کر دیے جو کسی ڈراما نگار کی حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔

پارسی تھیٹر کے ڈراما نگاروں کے علاوہ ہندستان کا ماحول اعلیٰ ڈراموں کی تخلیق کے لیے سازگار نہیں تھا۔ ہماری زندگی میں ڈرامائیت تھی تو اس کے ساتھ غلامی بھی۔ ہماری غلامی نے ایسے ڈرامے تحریر کیے جن میں ہمارے ہیرو اور ہماری حکومت کا مذاق اُڑایا گیا اور ہم نے ہی کھل کر داد دی[۱]۔ اس کے علاوہ جدید نثر سے قبل ہی گل کرسٹ نے شکسپیر کے ڈراموں کے کچھ حصّوں کا اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں ترقی پسندی اور روشن خیالی کی جو لہر اردو ادب میں آئی اس سے نظم و نثر میں بہترین اضافہ ہوا۔ اردو کو عناصر خمسہ مل گئے مگر ڈرامے کو آزاد کا ادھورا ڈراما ملا! اور جیسے اس کی ادبیت

---

[۱] ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳۲

کی وجہ سے ڈراما کہنا ہی مشکل ہے۔ آزاد کے بعد مرزا محمد ہادی رسوا نے ڈرامے کی طرف توجہ کی تو تماشا دیکھ کر تماشائیت کو نظر انداز کیا اور بوطیقا کے عمل کو فراموش کر دیا اور ڈرامے کو "متعدد کیفیات ذہنیہ کا بیان" سمجھا اور زبان کی اصلاح کا بیڑا اُٹھایا اور اصلاح کے لیے چُنا بھی تو مرزا اوج کو اور بقول مسیح الزماں " اپنے وجدان اور اختراع کا گلا گھونٹ دیا۔"[۱] رسوا کی گمراہی اور اوج کی تائید نے اردو ڈرامے کو بہت نقصان پہنچایا اور ڈرامے کی زبان کی اصلاح اور ڈرامے کو صنفِ ادب بنانے کا رجحان قوت پکڑتا گیا۔ مولوی محمد حسین (ارجستھانی) برج موہن دتاتریہ کیفی، لالہ کنور سین کے مضامین، نورالہی محمد عمر کی "ناٹک ساگر" اور بعد کی دوسری تصانیف میں یہی خیال غالب رہا اور تھیٹر کا فن ترقی نہ کر سکا۔ آزاد، اقبال اور عبدالحق "ناٹک ساگر" کو پسند کرتے مگر ڈرامے کے احیاء کے لیے کچھ نہیں کرتے۔ شبلی جیسا غنائی شاعر ڈرامے پر توجہ کرتا ہے اور اقبال جیسا مفکر ڈرامے کو درخورِ اعتنا نہیں سمجھتا۔ سنجیدہ ادیب و شاعر قومی اور سماجی ڈرامے لکھتے ہیں مگر ان کو تھیٹر سے کوئی تعلق نہیں۔ پریم چند، منشی رامیشور پرشاد، کیدار ناتھ، خورشید، ایم۔ اے نائب مائل دہلوی، شیر محمد خاں، نازاں، ظفر علی خاں، حکیم احمد شجاع، زیبا، امراؤ علی وغیرہ کے ڈرامے "حیاتِ قومی کی صرف سطح کو چھوتے ہیں دل نہیں دھڑکاتے"[۲] احتشام حسین آزاد کے اکبر ڈرامے کو اور ڈاکٹر عابد حسین کے "پردہ غفلت" کو اہمیت دیتے ہیں مگر رسوا، چکبست، مولانا عبدالماجد

---

[۱] انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شبخون اگست ۱۹۷۶ء صفحہ ۸

[۲] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل احتشام حسین۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۸

دریابادی، پنڈت کیفی، اشتیاق حسین کے کچھ ڈراموں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "یہ ایسے ڈرامے ہیں کہ جنہیں نہ اسٹیج پر دیکھ کر رونگٹے کھڑے ہوتے ہیں نہ پڑھ کر ادبی ذوق کی تسکین ہوتی ہے۔"[۱]

پارسی اردو تھیٹر کے بعد اردو ڈراما

دراصل پارسی تھیٹر نے اردو ڈرامے کو ذہن نہیں دیا مگر ڈرامے اور تھیٹر کو قربت بخش کر بہت اہم خدمت انجام دی۔ تھیٹر کے تمام عناصر موجود تھے۔ صرف ان کی اصلاح کی ضرورت تھی۔ تھیٹر کو نیا ذہن دینے اور عصری میلانات اور مسائل کے فنی پیش کش کی ضرورت تھی جو اردو کی دوسری اصناف میں جلوہ گر ہو رہے تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن تحریر فرماتے ہیں کہ "جب اردو اسٹیج کا زوال مکمل ہو گیا اور ڈرامے کا رشتہ عوامی زندگی سے بہت کچھ ٹوٹ گیا تب سنجیدہ ادبی حلقوں میں ڈرامے کی اہمیت کا تھوڑا بہت اعتراف کیا جانے لگا...... کاروباری تقاضے پیش نظر نہ رہے اور مغربی ادبیات کے اثر کی وجہ سے سنجیدہ مصنفین بھی اس طرف متوجہ ہونے...... غرض پہلی بار ڈرامے میں بھی وہ آوازیں سنائی دینے لگیں جو اردو ادب کی دوسری اصناف میں گونج رہی تھیں۔ پہلی بار حقیقی فکر اور حقیقی تجربے نے ڈرامے کو تب و تاب بخشا۔"[۲] اس کے ساتھ ہی وہ ڈرامے کے تجارتی تھیٹر سے ربط ٹوٹنے کو اس لیے بہتر سمجھتے ہیں کہ ڈرامے کو سستے مذاق اور چھچھورے پن سے سمجھوتہ کرنے کی

---

[۱] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۸
[۲] اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۴-۲۵

ضرورت باقی نہیں رہی۔ مگر وہ اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ ڈرامے اسٹیج کی بجائے رسائل اور کتب کے لیے لکھے گئے تھے اس لیے ان میں اسٹیج کی ضرورت کا خیال نہیں رکھا گیا۔

"اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ایک طرف تو ہمارے اکثر ڈرامے اسٹیج کے تقاضوں پر پورے نہیں اترے وہ صرف کتابی ڈرامے ہیں جو صرف پڑھے جاتے ہیں کھیلے اور دیکھے نہیں جا سکتے۔ وہ زندگی کی طرح متحرک اور حقیقی ہونے کے بجائے اس کی لفظی تصویریں ہیں۔ وہ زندگی کا متحرک جزو نہیں اس متحرک جزو کا بیان ہے۔"[۱]

غرض اردو ڈرامے کو ذہن مل گیا مگر اس کے اعضا پر فالج کا اثر ہو گیا۔ یہ ڈرامے زیادہ تر شوقیہ تھیٹر یا کالجوں میں کھیلے گئے ان ڈراما نگاروں کو یا ڈراموں کو تھیٹر کی آگ نہیں ملی جس سے وہ کندن بن کر نکلتے۔ اس زمانے میں طویل ڈراموں کی جگہ مختصر ڈرامے لکھے گئے۔ ان کی کافی تعداد رسائل اور کتب میں شائع ہوئی مگر زیادہ تر ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے گئے۔ اس دور میں مختلف موضوعات پر ڈرامے لکھے گئے۔ تہذیب و معاشرت، سیاست، مذہب، اخلاق، نفسیات، جنسیات، تاریخ، سائنس، جنگ و امن، آزادی وطن، تقسیم، زمینداری کا خاتمہ، متوسط طبقہ کی پریشانی، بدحالی، بے کاری، جرائم، جمہوریت، قومی و ملکی تعمیرات اور ترقیات، پنج سالہ منصوبہ، منصوبہ بندی اور قومی یکجہتی جیسے کتنے ہی موضوعات

---

[۱] اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۴۳

ڈراما نگاروں کی توجہ کا مرکز بنے) اس دور میں نظریاتی ڈرامے بھی لکھے گئے۔ دوسری زبانوں کے ڈراموں کا ترجمہ کیا گیا۔ اس دور کے خاص اسٹیج ڈراما نگاروں میں پروفیسر مجیب، ڈاکٹر عابد حسین، امتیاز علی تاج، حکیم احمد شجاع، رفیع پیر، انصار ناصری، فضل الرحمن، کرشن چندر، عصمت چغتائی، سردار جعفری، خواجہ احمد عباس، ناصر شمسی، ڈاکٹر محمد حسن، میرزا ادیب، ریوتی سرن شرما، کرتار سنگھ دگل، حبیب تنویر، ڈاکٹر نجیب الرحمن، انور عنایت اللہ، بیگم قدسیہ زیدی، جاوید اقبال، اصغر بٹ، آغا بابر، پرکاش پنڈت، زینت ساجدہ، ابراہیم یوسف اور اقبال فرحت اعجازی وغیرہ شامل ہیں۔

اردو ڈرامے کی پیش کش

جہاں تک انیسویں صدی کا تعلق ہے رہس میں واقعات کو اصل روپ میں پیش کیا جاتا اور اندر سبھا میں ڈرامائی مفاہمت سے کام لیا جاتا تھا۔ بمبئی میں اردو تھیٹر میں فریبِ حقیقت (Illusion of Reality) کا دور دورہ تھا۔ اس کے حقیقت پسندی کا دور آیا اور تماشائیوں کو چوتھی دیوار فرض کر لیا گیا۔ اسٹیج کو چھپا کر حقیقت پسندی کا ثبوت دیا گیا۔ اداکاروں کو حقیقی ماحول میں پیش کیا گیا اور اسٹیج اور آڈیٹوریم کی روشنیوں کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔ روشنی اور سائے سے کام لیا گیا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں حقیقت پسندی کے خلاف گورڈن کریگ (Golden Craig) اور اسٹانسلاوسکی (Stansila Visky) نے پیش کش کو ایک فن کی حیثیت دی اور تھیٹر کو تھیٹر سمجھنے پر زور دیا گیا۔ واقعات کو پیش کرنے کی جگہ ان کے بیان اور ادائیگی

پر زور دیا۔ چینے نے صاف طور سے کہہ دیا کہ تھیٹر اور حقیقت کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ اور تماشائیوں کو یہ ذہن میں رکھنا چاہیے کہ وہ اسٹیج پر ڈراما دیکھ رہے ہیں اور اسٹیج پر حقیقت کی بہتر تخلیق کی جاتی ہے۔

اردو تھیٹر میں علامت اور اشارت نے اثر ڈالا۔ ماحول اور مقام کی تخلیق علامتوں اور اشاروں سے کی جاتی۔ چونکہ ہمارے تماشائیوں کا تخیل بالیدہ نہیں تھا اس لیے پیش کش کا علامتی طریقہ مقبول نہیں ہوا۔ حبیب تنویر نے میکانکی انداز کی جگہ سنسکرت کی روایت کو زندہ کیا۔ انھوں نے سنسکرت ڈراموں کے انداز پر ایک گول چبوترے پر پورا ڈراما اسٹیج کیا۔ جرمن ڈراما نگار اور ہدایت کار برتول برخت (Bertol Brecht) کے بہروپ (Masques) نے بھی اردو اسٹیج پر راہ پائی۔ اردو ڈراما نگار اور ہدایت کار عالمی معیاروں سے واقف ہیں اور عالمی تحریکوں کی ہمنوائی کرتے ہیں۔ مگر ان کی تعداد بہت کم اور ان کا دائرہ عمل بہت محدود ہے۔

اردو ڈرامے کا مستقبل

اردو ڈرامے کی ایک صدی پوری ہو چکی ہے۔ اردو ڈرامے نے اس ملک میں آنکھ کھولی جہاں سنسکرت ڈرامے کی عظیم روایت موجود تھی مگر اس کی پیدائش کے وقت لوک ڈراما مقبول تھا۔ اودھ میں فنونِ لطیفہ کو مناسب ماحول ملا اور ان میں واجد علی شاہ کی اختراع پسند طبیعت نے خوبصورت اضافہ کیا۔ ۱۸۵۳ء میں واجد علی شاہ کا رہس شاہی محل سے منظرِ عام پر آتا ہے[1] امانت کی اندر سبھا ملک گیر شہرت

---

[1] اردو ڈراما اور دربار اودھ۔ مسعود حسن رضوی ادیب۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳۷-۳۸

حاصل کرتی ہے۔ اردو ڈرامے کی بدنصیبی رہی کہ ۱۸۵۷ء میں واجد علی شاہ معزول کر دیے گئے اور اردو ڈرامے کو ایک بہترین ڈراما نگار اور اولوالعزم ہدایت کار سے ہاتھ دھونا پڑا۔ تماشائیوں نے امانت کی اندر سبھا کے ہندوستانی طرز پر مغرب کی سطحی نقالی کو ترجیح دی۔ اگر مقامی انداز اور مغربی فکر اور فن کا بہترین تال میل ہوتا تو اردو ڈراما اسٹیج کی موجودگی سے نئی طاقت اور قوت لے کر اُبھرتا۔

(ہندوستان کے سیاسی، سماجی اور اقتصادی حالات نے مغرب کے اثرات کو نشاۃِ ثانیہ نہیں بننے دیا۔ انیسویں صدی کے نصف آخر کی روشنی کی لہر نے اردو کے تجارتی تھیٹر کو نئی سمت نہیں دی۔ مرزا محمد ہادی رسوا کی گمراہی اردو ڈرامے اور اسٹیج کا عظیم سانحہ تھا۔ پڑھے لکھے طبقے نے اردو اسٹیج اور تھیٹر کی رہنمائی نہیں کی اور اس فن کو حقارت کی نظر سے دیکھا۔ اگر کچھ لکھا تو اسے چھاپنے سے انکار کر دیا گیا[۱]۔ پارسی تھیٹر نے اردو ڈرامے کو اسٹیج دیا۔ پڑھا لکھا طبقہ اس وقت متوجہ ہوا جب تھیٹر زوال پذیر ہو گیا۔ اس طبقہ نے اردو ڈرامے کو ذہن دیا مگر اس سے حرکت و عمل کو چھین لیا۔ پہلے تفریحی عنصر کی فراوانی تھی تو اب فکر کی زیادتی۔ پارسی تھیٹر میں ڈرامے کے تمام عناصر موجود تھے ان کی اصلاح کی ضرورت تھی اور اب اردو تھیٹر کو از سرِ نو بیدار کرنے کی ضرورت ہے۔ ڈرامے کو شیلڈن چینی نے ایک "حاسد فن" کہا جو مصنّف کی تمام تر توجہ

۱؎ مصنفین ناٹک ساگر۔ حسن شاہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۵۵
علامہ برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے ڈرامے پر ایک مضمون لکھا جسے رسالہ ادیب الٰہ آباد نے متبدل سمجھ کر شائع کرنے سے انکار کر دیا اور مصنّف کو لوٹا دیا۔

چاہتا ہے۔ اردو ڈرامے کو ادیب ملے مگر دیوانے نہیں)۔

ہندستان میں بھارتیہ ناٹک سنگھ اور اس سے متعلقہ اداروں کی مصروفیات، عالمی تھیٹر کانفرنس کا انعقاد، ایشیا تھیٹر انسٹیٹیوٹ اور بین الاقوامی ماہرین کی خدمات، سنگیت ناٹک اکادمی، نیشنل اسکول آف ڈراما، وظائف اور تعلیم، ہدایت کار اور اداکار کو قومی انعامات، قومی ڈراما فیسٹول فرتھان اور چھمڑی میں اساتذہ کے لیے ٹریننگ کیمپ، صوبائی سرکار اور مرکزی سرکار کے ڈراموں کے شعبوں کی مصروفیات سے ملک بھر میں ڈراموں کو اسٹیج کرنے اور ذوق تماشا کو فروغ دینے کی کوششیں کی جارہی ہیں۔ دوسرے شوقیہ کلب، یونیورسٹیاں، کالج اور انجمنیں سرگرم عمل ہیں۔ ان کے توسط سے کبھی کبھی اردو ڈرامے اسٹیج پر پیش ہوتے ہیں مگر اس بنیاد پر اردو اسٹیج کو زندہ سمجھنا مناسب نہیں۔ اردو اسٹیج کو زندہ کرنے کی ضرورت ہے۔

ریڈیو ڈراما

ریڈیو سے نشر ہونے والے ڈراموں کو مختلف نام دیے گئے ہیں۔ وال گلگڈ اور روجر مین ویل نے اسے "ریڈیو ڈراما" ربرٹ ڈنیرٹ، جاینٹ ڈنبر اور رادی مرزباں نے "ریڈیو پلے" کہا ہے۔ وال گلگڈ نے اسے "براڈ کاسٹ پلے" اور روجر مین نے اسے "صوتی ڈراما" بھی کہا ہے۔ ہریش چندر کھنہ، سدھ ناتھ کمار اور امر ناتھ چنچل اسے ریڈیو ناٹک کہتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی، آل احمد سرور، کلیم الدین احمد اور احتشام حسین وغیرہ نے اسے "ریڈیائی ڈراما" ڈاکٹر قمر رئیس نے "ریڈیو ڈراما" اور "نشری ڈراما" کہا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر عبد العلیم نامی اور نریندر ناتھ سیٹھ کی تحریروں میں

اسے "یک بابی ریڈیو ڈراما" "ایکانکی ڈراما" اور "ایک ایکٹ ڈراما" کہا گیا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی پیش کش میں صوت کے علاوہ دوسرے عنصر بھی شامل ہوتے ہیں اس لیے اسے صوتی ڈراما نہیں کہہ سکتے۔ اسی طرح ایکانکی ریڈیو ڈرامے کی صرف ایک صنف ہے اور ایکانکی کے علاوہ اس کی اور بھی بہت سی مکمل اور مختصر اصناف ہیں اس لیے ریڈیو ڈرامے کو ایکانکی کہنے سے اس کا مخصوص تصور واضح نہیں ہوتا ہے۔

وال گلگڈ بی بی سی کے ڈرامے کے شعبہ کے صدر تھے۔ ۱۹۵۶ء میں انھوں نے "برٹش ریڈیو ڈرامے" میں انگریزی ریڈیو ڈرامے (۱۹۲۲-۵۶) کی تاریخ کا جائزہ لیا ہے۔ سر ولیم ہالے جو ۱۹۴۴-۵۲ء میں بی بی سی کے ڈائریکٹر جنرل تھے انھوں نے اس کتاب کے پیش لفظ میں لکھا کہ:

"ایک دوسری طرح سے نشریات نے ڈرامے کو متاثر کیا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے نشر کرنے سے آگے جانا تھا کیونکہ سیٹنگ اور عمل کو نشر نہیں کیا جا سکتا تھا۔ تھیٹر کی اداکاری کے نظری حصے کو اشاروں لفظوں اور صوتی ترکیبوں سے بدلنے کی ضرورت تھی جبکہ موسیقی کی نشریات کے لیے عام موسیقی کے پروگرام میں کوئی تبدیلی کی ضرورت نہ تھی۔ ریڈیو ڈرامے نے اپنی جگہ آپ ایک فن کی حیثیت اختیار کر لی۔"[1]

---

[1] British Radio Drama - Val Gielgud - P.P. 6, 8

اور وال گلگڈ (Val Gielgud) نے اپنی کتاب کے
دیباچے میں لکھا کہ :

"میں نے دیکھا کہ ڈراموں کی نشریات نے ایک
سطحی مذاق سے پیشہ وارانہ بلوغیت حاصل کر لی۔
کروڑوں کی تعداد میں سامعین پیدا کر لیے جو کم
سے کم ہفتہ کی دو راتوں میں ضرور دیکھے جا سکتے ہیں۔
جس کے لیے ایک صداکاروں کی منڈلی کی ضرورت
محسوس ہوئی اور یہ خواہش پوری ہوئی یہ صداکار
اپنے فن میں اس قدر طاق ہیں کہ وہ دنیا میں اپنے
پیشے کے کسی بھی فنکار سے مقابلہ کر سکتے ہیں۔" [۱۵]

ان اقتباسات کے پیش کرنے کا مقصد یہ تھا کہ وال گلگڈ کی
کتاب "برٹش ریڈیو ڈراما" ۱۹۵۷ء میں شائع ہوئی اور یہ کتاب
ریڈیو ڈرامے کے فن پر پہلی کتاب نہیں۔ خود اسی مصنف کی اس فن پر
کئی کتابیں منظر عام پر آ چکی تھیں۔ نشریات کے فن، نشریات کی سرپرستی،
مختلف اصناف اور ان کے فن پر نہ صرف انگریزی بلکہ ہندی زبان
میں بھی کتابیں شائع ہوئیں۔ جبکہ دوسرے ممالک میں یونیورسٹیاں
نشری مراکز کی سرپرستی کر رہی ہیں اور ریڈیو ڈرامے کے فن پر
سرٹیفکٹ اور ڈپلوما کورس کی تعلیم و تربیت دی جا رہی ہے۔ کانفرنسیں
کی جا رہی ہیں۔ ہماری اپنی زبان میں کچھ مقالے، کچھ پیش لفظ اور کچھ
پیراگراف ہی کل اساس ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آج بھی ایسے ناقدین کی
کمی نہیں جو ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے میں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھتے۔

---

[۱۵] British Radio Drama - Val Gielgud p.p. 6, 8

اس گمراہی کے ایک سے زیادہ اسباب ہیں۔

ناول، افسانہ، ایک ایکٹ کا ڈراما اور نئی شاعری بیسویں صدی کی پیداوار ہیں۔ ویسے تو ہمارے یہاں شعری تنقید کا بہت رواج ہے۔ پھر بھی ناول افسانہ اور ایک ایکٹ کے ڈرامے پر کافی سواد مل جاتا ہے۔ اردو ادب کے چوٹی کے نقادوں سے لے کر مبتدیوں نے بھی ان اصناف کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ عام ناقدین کی تو بات الگ ہے وہ ناقدین جن کی شخصیت اور تحریروں سے ڈراما، اسٹیج اور ریڈیو وابستہ رہے، انھوں نے بھی ریڈیو ڈرامے کی تعبیر اور تشریح میں خلوص سے کام نہیں لیا۔ مصنفین ناٹک ساگر کے علاوہ بادشاہ حسین کی کتاب "اردو میں ڈراما نگاری" کا دوسرا اڈیشن ۱۹۵۰ء میں شائع ہوا۔ اس میں بھی ریڈیو ڈرامے کو کوئی حیثیت نہیں دی گئی جبکہ اس وقت ریڈیو ڈرامے کی ایک واضح شکل پیدا ہو چکی تھی۔ بادشاہ حسین نے اگرچہ فلم اور ڈرامے پر ایک علاحدہ باب تصنیف کیا مگر ریڈیو ڈرامے کو درخورِ اعتنا نہ سمجھا۔ عبدالسلام خورشید نے بھی اپنی تصنیف "اردو ڈرامے" میں "ریڈیو ڈراما" پر صرف چند اشاریوں پر اکتفا کیا اور کچھ ریڈیو ڈراما نگاروں کے نام گنوا دیے۔ رشید احمد صدیقی، احتشام حسین، عشرت رحمانی، ڈاکٹر عبدالعلیم نامی، وقار عظیم، ڈاکٹر محمد حسن، ڈاکٹر قمر رئیس اور ڈاکٹر سید حامد حسین، ربندر ناتھ سیٹھ، ڈاکٹر عبدالسلام وغیرہ نے اپنی تحریروں میں ڈرامے کے فن پر اختصار سے کام لیا۔

اس کے علاوہ عشرت رحمانی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، محمد حسن عسکری، شوکت تھانوی، ممتاز علی، ڈاکٹر محمد حسن، ساغر نظامی، ارشد صدیقی، منظور الامین، ترلوک چند کوثر،

اوپندر ناتھ اشک، سلام مچھلی شہری، قیصر قلندر، عمیق حنفی، ریوتی سرن شرما کرتار سنگھ دگل اور ڈاکٹر شکیل الرحمن کو ریڈیو کا تجربہ تھا اور جنھوں نے ریڈیو ڈرامے اور غنائیے تخلیق کیے تھے، انھوں نے بھی اپنے تجربے، مشاہدے اور مطالعے سے فائدہ اٹھا کر کوئی ایسی کتاب تصنیف نہ کی جو ریڈیو ڈرامے پر بھرپور نظر ڈالتی۔

ریڈیو ڈرامے پر پہلی باقاعدہ کوشش شمشاد سید اور امین اختر کی ہے۔ ان حضرات نے اپنی تصنیف "ریڈیو ڈراما" میں ریڈیو ڈرامے کے فن سے مختصر طور پر بحث کی ہے اور اسی کتاب میں چند ریڈیو ڈرامے اور فیچر بھی نمونے کے طور پر شامل کر دیے ہیں۔ بعد میں ادی مرزبان[۱]، اصغر بٹ[۲]، ریوتی سرن شرما[۳]، عمیق حنفی[۴] اور سلیم بنیشی[۵] کے مقالے شائع ہوئے۔ ان مقالوں کی افادیت اور اندازِ نظر سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر یہ مقالے ریڈیو ڈرامے کی روایت اور اس کے فن کے سمجھنے کے لیے ناکافی تھے۔

ریڈیو ڈرامے کو نہ سمجھنے کی ایک وجہ یہ بھی رہی کہ ڈرامائی تنقید میں ریڈیو اور ایک ایکٹ کے ڈرامے کو خلط ملط کر دیا گیا۔ جگہ جگہ ریڈیو ڈرامے کو "ایکانکی" اور "یک بابی" ڈراما کہا گیا۔ جس کی وجہ سے

۱ھ THE TECHNIQUE OF RADIOPLAY ADI MARZA-BAN STUDIES IN BROADCASTING

۲ھ ریڈیو ڈراما۔ اصغر بٹ (ادب لطیف۔ ڈراما نمبر)

۳ھ ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء

۴ھ تمثیل بردوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور۔ نومبر ۱۹۵۹ء

۵ھ ریڈیو ڈراما۔ سلیم بنیشی۔ نئی قدریں۔ ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء

نئے لکھنے والوں کے ذہن میں ریڈیو ڈرامے کا واضح تصور نہ پیدا ہو سکا۔ نریندر ناتھ سیٹھ نے ایک ایکٹ کے ڈرامے سے بحث کرتے ہوئے لکھا کہ:

"اردو ادب میں معیاری ڈرامے ویسے ہی بہت کم ہیں لیکن ایک ایکٹ کے ڈرامے تو تقریباً نایاب ہیں۔ اب کچھ عرصے سے ریڈیو کی سرگرمی کی وجہ سے چند ریڈیائی ڈرامے ظہور پذیر ہوئے ہیں۔" [۱]

عابد حسن منٹو بھی ریڈیو کو ایک ایکٹ کے ڈراموں کے فروغ کے لیے فال نیک سمجھتے ہیں وہ لکھتے ہیں کہ:

"ریڈیو کی ضروریات نے بھی ایکانکی ڈرامے کو فروغ دیا ہے۔" [۲]

ڈاکٹر عبدالعلیم نامی بھی ایکانکی ڈراموں کو نشری ڈرامے سے الگ نہیں سمجھتے۔ وہ اردو میں ایکانکی ڈراموں کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اردو میں ایکانکی ڈراما لکھتے وقت یہ میرا فرض تھا کہ میں جملہ ایکانکی ڈراما نویسوں کی تخلیقات پیش کرتا جو ہندو پاک ریڈیو پر نشر ہوئے۔" [۳]

احتشام حسین جدید اردو ڈرامے کی ترقی سے متعلق لکھتے ہیں کہ:

"رسائل، ریڈیو اور کالجوں کے معمولی اسٹیجوں

---

[۱] ارادے۔ نریندر ناتھ سیٹھ۔ صفحہ ۲۰

[۲] ایکانکی ڈرامے کی تکنیک۔ عابد حسن منٹو۔ ادب لطیف ڈراما نمبر۔ جلد ۳۹

[۳] اردو میں ایکانکی ڈراما۔ ڈاکٹر عبدالعلیم نامی۔ شاعر ڈراما نمبر ۱۹۶۴ء

کے لیے عام طور سے ایک ایکٹ کے
ڈرامے لکھے گئے "۔ [1]

اسی طرح ڈاکٹر محمد حسن نے جب ڈرامے کی تاریخ پر روشنی ڈالی تو انھوں نے دورِ حاضر کو ایک بابی ریڈیو ڈراموں کا دور کہا۔ وہ لکھتے ہیں:

" یہ دور یک بابی ریڈیو ڈراموں کا دور
ہی کہلائے گا "۔ [2]

جس وقت ناقدین ریڈیو ڈرامے کو یک بابی، ایکانکی اور ایک ایکٹ کا ڈراما کہہ رہے تھے، وہ ریڈیو ڈرامے کے فن اور تکنیک کو نظر انداز کر رہے تھے۔ ڈاکٹر سید حامد حسین نے اس فرق کی نشان دہی کی تھی۔

" اسٹیج کے لیے لکھے گئے مختصر ڈرامے اور ریڈیو
ڈرامے اپنی ضرورتوں کے لحاظ سے بہر حال فرق
رکھتے ہیں "۔ [3]

عابد حسین منٹو نے بھی اپنے مقالہ " ایکانکی ڈرامے کی تکنیک " میں اس حقیقت کا اعتراف کیا کہ " ریڈیو ڈرامے کی اپنی تکنیک ہے جو اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے "۔ [4]

ریڈیو ڈرامے کو نہ سمجھنے کی ایک اور اہم وجہ یہ بھی رہی کہ وہ ڈراما نگار جو اسٹیج ریڈیو اور رسائل کے لیے لکھ رہے تھے، انھوں

---

[1] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۸
[2] لہو اور قالین۔ مرزا ادیب (دیباچہ) ڈاکٹر محمد حسن۔ ۱۶
[3] اردو میں مختصر ڈراما۔ ڈاکٹر سید حامد حسین۔ شاعر ڈراما نمبر ۱۹ء صفحہ ۱۰
[4] ایکانکی ڈرامے کی تکنیک۔ عابد حسن منٹو۔ ادب لطیف ڈراما نمبر

نے اپنی تحریروں سے ریڈیو ڈراموں کی انفرادیت کو واضح نہیں کیا۔
ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے ریڈیو ڈراموں کا مجموعہ "پیسہ اور پرچھائیں"
ترتیب دیا تو پیش لفظ میں لکھا کہ:

"اگر یہ ڈرامے میں نے صرف ریڈیو کے لیے
لکھے ہوتے تو میں انھیں چھپوانے کی جرات
نہ کرتا۔" [۱]

ان کی تحریر سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ جب ان ڈراموں کی تخلیق
کر رہے تھے اس وقت اُن کے ذہن میں صرف ریڈیو نہ تھا بلکہ وہ
کسی اور خیال کو بھی ذہن میں جگہ دیے ہوئے تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن
آگے چل کر اعتراف کرتے ہیں کہ:

"یہ ڈرامے میں نے ریڈیو کے لیے لکھے
ہوئے تین درجن ڈراموں سے منتخب
کیے ہیں۔" [۲]

ریڈیو ڈرامے کے مطالعے کی سب سے بڑی رکاوٹ ریڈیو
ڈراموں کی اشاعت تھی۔ ریڈیو ڈرامانگاروں نے اپنی تخلیقات کو
رسائل میں شائع کرتے وقت اشارات اور مشوروں کو ریڈیو ڈراموں
کے مسودوں سے حذف کر دیا جن کی ڈراموں کی نشریات میں بڑی
اہمیت تھی۔ اس کے علاوہ انھوں نے اس حقیقت کا اظہار بھی نہیں کیا کہ
یہ ڈرامے ریڈیو کے لیے لکھے گئے تھے اور ان ڈراموں میں ریڈیو
ڈرامے کے فن اور تکنیک کا اتباع کیا گیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان ڈراموں

---

[۱] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۸۔
[۲] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۹

کے مطالعہ کے وقت عام قارئین ریڈیو اور اسٹیج ڈراموں کے فرق کو نہ سمجھ سکے۔

عشرت رحمانی نے اردو ڈرامے کی تنقید اور تاریخ میں اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے کے فن کے لوازم و عناصر کے فرق کو ان الفاظ میں ظاہر کیا:

"ڈراما خواہ اسٹیج کا ہو یا ریڈیو کا، جہاں تک فنی لوازم و عناصر کا تعلق ہے اس کے ترکیبی اجزاء سوا معدودے چند ہیئتی تبدیلیوں کے یکساں ہوتے ہیں۔"[1]

بینش سلیمی نے بھی اس فرق کو اس طرح نمایاں کیا ہے:

"اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے کے داخلی اور خارجی عناصر میں کوئی نمایاں فرق نہیں ہوتا۔ چنانچہ جس طرح اسٹیج ڈرامے طربیہ، المیہ اور الم طربیہ ہوتے ہیں بالکل اسی طرح ریڈیو کے ڈرامے بھی طربیہ، المیہ اور الم طربیہ ہوتے ہیں۔"[2]

عشرت رحمانی اور بینش سلیمی کے بیانات سے حقیقت کچھ زیادہ مختلف ہے۔ ریڈیو ڈراما اور اسٹیج ڈرامے کے عناصر ترکیبی اور اقسام میں کوئی فرق نہیں مگر ان عناصر کے استعمال میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ ابتدا میں لکھا جا چکا ہے کہ ریڈیو ڈراما "سماعتی فن" اور اسٹیج ڈراما "نظری فن" کا تابع ہے۔ ڈراما پہلے "جنت نگاہ" تھا۔

---

[1] اردو ڈراما تنقید و تاریخ۔ عشرت رحمانی صفحہ ۔ ۱۹

[2] ریڈیو ڈراما۔ بینش سلیمی۔ ایم۔ اے۔ (نئی قدریں) ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء (نمبر ۵۸،

ریڈیو نے اسے "فردوس گوش" کر دیا یعنی "جو ڈراما اب تک نظر کا تماشا تھا۔ ریڈیو میں آکر محض آواز کا کرشمہ بن گیا"۔[1]

دراصل فن کے فرق نے ریڈیو ڈراما کی الگ دنیا آباد کی۔ اسٹیج ڈراما اداکاروں کو میڈیم کے طور پر استعمال کرتا ہے جب کہ ریڈیو ڈراما صوتی اور لفظی تصویروں کے ذریعے اظہار پاتا ہے۔ میڈیم کے فرق نے فنی تفریق پیدا کی۔ تکنیک اور اسلوب کا اس فن سے متاثر ہونا ناگزیر تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ریڈیو ڈراما کے عناصر ترکیبی تکنیک اور تعمیر میں "سماعتی فن" کی فضا پائی جاتی ہے۔ ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈراما کی اس فنی تقسیم اور تفہیم میں اسی "سماعتی فن" کی انفرادیت پر زور دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "ریڈیو ڈرامے کی بنیاد سننے پر ہے۔ اس لیے
> اس کی صورت اور شکل عام اسٹیج ڈرامے سے
> مختلف ہوتی ہے۔ اس کے اسلوب اور فن کو
> سماعتی فن کے مطابق ہونا چاہیے"۔[2]

ریڈیو اور اسٹیج ڈراما

ریڈیو ڈراما کے فن اور تکنیک کے فرق کے اظہار کے بعد ہم بہ نظر غائر ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے کے فرق کا مطالعہ کریں گے۔ ریڈیو ڈرامے میں چونکہ نظر کام نہیں کرتی اور کہانی کا اظہار الفاظ، صوت اور موسیقی کی مدد سے کیا جاتا ہے، اس لیے یہاں

---

[1] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۶۰

[2] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۸۷

کوئی پولونیس (Polonius) کسی بادشاہ سے نہیں کہہ سکتا کہ "اگر یہ بات غلط ہو تو اس کو اس سے جدا کر دینا"۔ کیونکہ ریڈیو میں ہاتھ کا اشارہ نظر نہیں آسکتا، اس لیے کردار کے لیے ضروری ہو گا کہ وہ کہے کہ "اگر میری بات غلط ہو تو سر کو تن سے جدا کر دینا"۔ ریڈیو ڈرامے میں کہانی کا اظہار اور ارتقاء، تعمیر و تشکیل میں دیکھنے اور سننے کے فرق کو اولیت دی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈراما کیونکہ نظارے سے محروم رہتا ہے اس لیے وہ اسٹیج ڈرامے کی طرح تین چار گھنٹے کی مدت میں نہیں پھیل سکتا۔ اگرچہ بی بی سی سے ڈھائی گھنٹہ کا ریڈیو ڈراما روپ نشر ہو چکا ہے۔ پھر بھی ریڈیو ڈرامے زیادہ تر پندرہ منٹ سے لے کر ایک گھنٹے کی مدت کے لکھے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں دوہرے پلاٹ کی گنجایش ہے مگر وہ زیادہ کردار، طویل مکالموں، عمل کے وسیع پھیلاؤ اور کہانی کی کشادگی کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کم کردار اکہرے یا دُہرے پلاٹ، مگر کم پیچیدگی کے ساتھ، مختصر، جامع اور گٹھے ہوئے مکالمے، کہانی کشمکش اور تصادم کا فوری اظہار ریڈیو ڈرامے میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی رفتار سُست ہو سکتی ہے، مگر ریڈیو ڈرامے کا پہلا لفظ ہمیں کہانی اور عمل سے دوچار کرتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں شیکسپیر کے دی ٹیمپیسٹ" (The Tempest) اور ہملٹ" (Hamlet) کے غیر ڈرامائی اظہار کی گنجایش نہیں۔ ہاں اوتھیلو اور دی الکیمسٹ' (The Alchemist) کے ڈرامائی اظہار کی اہمیت ہے۔ شیریڈن نے اپنے ڈراما نقاد (The critic) میں غیر ڈرامائی اظہار پر طنز کیا تھا۔ ریڈیو ڈرامے میں اسٹیج ڈرامے سے زیادہ ہوشیاری اور فن کاری کی ضرورت

ہے۔ اظہار میں ایجاز و اختصار اور موضوع میں آفاقیت اور برتاؤ میں ارتکاز ضروری ہے۔

اسٹیج ڈراما تشریحی اور بیانیہ ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کا تار پود داخلی جس میں صرف مکالمے ہوں، خارجی جس میں صرف بیان ہو یا دونوں کے امتزاج سے بنایا جاتا ہے۔ ماضی کے اظہار (Flash back) میں ڈراما پیچھے کی طرف لوٹتا ہے۔

ارسطو نے اپنے سمپوزیم (Symposium) میں اتھینس کے عظیم تھیٹر ڈیانیسس (Dionysius) میں تماشائیوں کی تعداد تیس ہزار سے زیادہ بتائی تھی۔ جدید تحقیق تماشائیوں کی تعداد بیس ہزار سے زیادہ بتاتی ہے[1] تھیٹر کی تاریخ میں تماشائیوں کی اتنی بڑی تعداد اور کہیں نظر نہیں آتی۔ سر ولیم ہالے نے سٹرڈے نائٹ تھیٹر (Saturday Night Theatre) کی اپنی انتہائی مقبولیت کے زمانے میں سامعین کی تعداد دس کروڑ سے زیادہ ظاہر کی ہے[2] اور ہندستان میں کم از کم "ہوا محل" اور "رتنا کر" کے سامعین کو کروڑوں میں شمار کر سکتے ہیں۔ ریڈیو سامعین اگرچہ تعداد میں تماشائیوں سے بہت زیادہ ہیں مگر ان کا شمار گروہ میں نہیں کیا جا سکتا۔ وہ تھوڑی تھوڑی تعداد میں بکھرے ہوئے ہوتے ہیں۔ ان کو فرد اور چھوٹے چھوٹے گروہ میں شمار کیا جاتا ہے۔ اس طرح ریڈیو ڈراما، اسٹیج ڈرامے

---

[1] An Introduction to the Study of literature - William Henry Hudson. P.P. 174

[2] British Radio Drama - Val Gielgud. p.p. 5

کی گروہی نفسیات اور اس کی خصوصیات مثلاً اجتماعی بندش یا پابندی، جذبات کی ستعدی، اثر پذیری، سریع الاعتقادی، توہم پرستی فرقہ پرستی، قوت برداشت، طرف داری اور حواسیت سے محروم رہتا ہے۔ اس لیے انفرادی نفسیات کی آزادیوں اور تہہ داریوں کا خیال رکھا جاتا ہے۔ سامع ذرا سی بوریت پر ریڈیو بند کرسکتا ہے اس لیے کہانی کی رفتار میں تیزی، تجسس، اضطراب، ایجاز و اختصار اور دلچسپی کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔

اسٹیج ڈرامے میں احاد ثلاثہ (True Unities) کی ضرورت پر زور دیا گیا ہے اگرچہ شیکسپیر اور دوسرے عظیم ڈرامانگاروں نے احاد ثلاثہ کو قربان کرکے بھی وحدت تاثر کو حاصل کیا ہے خصوصیت سے ایک ایکٹ کے ڈراموں میں وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ریڈیو ڈراما وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندیوں سے آزاد ہے اگرچہ اس نے کبھی کبھی شیکسپیر کے دی ٹیمپیسٹ (The Tempest) کی طرح احاد ثلاثہ کی پابندی کی ہے۔ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے "دو بالیاں گیہوں کی" میں ان سے یکسر اجتناب بھی برتا ہے۔ ریڈیو ڈراما وحدتِ زماں اور مکاں اور مناظر کی تبدیلیوں کے لیے آزاد ہے اس لیے واقعات بغیر کسی زحمت اور دقت کے کسی بھی زمانے اور مقام میں ترتیب دیے جا سکتے ہیں۔ اس آزادی نے ریڈیو ڈرامے کو کشادگی بخشی ہے۔

اسٹیج ڈراما تماشائیوں کی موجودگی میں پیش کیا جاتا ہے اور تماشائیوں کی دلچسپی سے اداکاروں کی اداکاری پر گہرا اثر پڑتا ہے۔ ڈرامانگار اس ردِ عمل سے فائدہ اٹھانے کے علاوہ شکل و صورت، حلیہ بشرے، سیٹ، روشنی، سایہ، صورت، لباس،

حرکات و سکنات، چہرے کے تاثرات، لب و لہجہ سے بھی کہانی کے اظہار میں مدد لیتا ہے۔ اسٹیج پر کسی چیز کی موجودگی ڈرامے میں اہمیت حاصل کر لیتی ہے۔ جیسے "ہملٹ" میں ہملٹ کے باپ کی روح اسٹیج پر آکر چلی جاتی ہے اور تھیٹر خوف، ہراس، تجسّس، و تشکّک کے ماحول میں ڈوب جاتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے میں جامد اور بے جان چیزیں بھی اپنا وجود اور اہمیت رکھتی ہیں۔

ریڈیو صداکار جنّت نگاہ کی جلوہ سامانیوں سے محروم رہتا ہے ریڈیو ڈرامے میں مکالمے اور ان کی ادائیگی خاص اہمیت رکھتی ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی ریڈیو ڈرامے کے جذب و اثر میں اضافہ کرتے ہیں لفظی اور صوتی اشارے سامع کے تخیّل کو متحرک کرتے ہیں اور سامع ان اشاروں اور آوازوں سے تخیّل کی ایک دنیا آباد کرتا ہے، جس میں کتنی ہی اچرج بھری دنیائیں پل کے پل میں آنکھوں کے سامنے سے گزر جاتی ہیں۔ وہ صداکاروں کو نہیں دیکھتا مگر ان کی آوازوں کو خاص معنی اور عمل دیتا ہے۔ صداکار سامعین سے تعاون اور توانائی حاصل کرتا ہے مگر دوسری شکل میں ریڈیو ڈراما نگار اور ہدایت کار مسوّدے اور ادائیگی میں مخصوص مقامات پیدا کرتے ہیں اور صداکار ان کی بنیاد پر مکالموں میں روح ڈالتا ہے اور سامع ڈراما نگار کی بستی اور اس کے شب و روز کو پیدا کر لیتا ہے جو دوسری کسی حالت میں ممکن نہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں مکالموں اور حرکت و آواز سے ہی کسی چیز کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔

اسٹیج ڈراما میں اسٹیج کی چلت پھرت کو ڈراما نگاروں کی اصطلاح میں بزنس (Business) کہا جاتا ہے۔ اس کا مقصد تماشائیوں کو متوجہ رکھنا اور ان کی نظروں کو گردش دینا ہے تاکہ

وہ تھکن محسوس نہ کریں۔ ریڈیو ڈرامے میں نرنس کی بہت کم گنجایش ہے اور کہانی کے منطقی ارتقاء اور تاثر پر تمام تر توجہ رہتی ہے۔ آنکھوں کی طرح انسان کے کان بھی ایک ہی طرح کی صوت کو زیادہ دیر برداشت نہیں کرسکتے۔ اس لیے مکالموں اور صوتی اثرات میں مختلف فریکونسیز (Frequencies) کو استعمال کیا جاتا ہے۔

مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ریڈیو ڈراما "سماعتی فن" اور اسٹیج ڈراما "نظری فن" کے تابع ہے۔ فن کے اختلاف سے دونوں کی تکنیک اور اسلوب میں بنیادی فرق پیدا ہوا۔ تین ہزار سال سے ڈرامے کا جو دھارا مختلف ملکوں میں بہتا چلا آرہا تھا وہ بیسویں صدی میں تین اور شکلوں میں بٹ کر بہنے لگا اور ان نئے دھاروں کو فلم، ڈراما ریڈیو ڈراما، اور ٹیلی ویژن ڈراما کہا جاتا ہے۔ ان دھاروں نے اپنے زمین و آسمان پیدا کیے۔ جس طرح اسٹیج ڈرامے کی اپنی اصناف ہیں اسی طرح ریڈیو ڈرامے کی بھی اپنی اصناف ہیں۔ ریڈیو ڈرامے نے کچھ اصناف تو ادب اور کچھ تھیٹر سے مستعار لیں اور ان کو نیا آب و رنگ دیا۔ کچھ اصناف کو خود وجود بخشا جو ریڈیو اسٹیج کی پیداوار ہیں۔ جس طرح اسٹیج ڈرامے کو کلاسیکی، رومانی، طربیہ، المیہ، الم طربیہ، فارس، ایک ایکٹ کا ڈراما، مونولاگ وغیرہ میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اسی طرح ریڈیو ڈرامے کی کتنی ہی اقسام کی جاسکتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں جہاں اسٹیج کی حرکت و عمل کی قوت ہے وہاں صفحۂ قرطاس کی لچک اور کشادگی موجود ہے۔ اسٹیج ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے میں عمل مختلف طریقے سے ہوتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کا مقصد انسان اور اس کی زندگی کی تشریح و تعبیر ہے۔ اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے نے

علم و فن کے بدلتے ہوئے افکار و خیالات کو اپنے قالب میں جگہ دی۔ زندگی کو مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے دیکھا اور پرکھا ہے۔ یہ وہ مقصد ہے جس میں ریڈیو اور اسٹیج ڈرامے میں کوئی اختلاف نہیں۔ اگلے باب میں ہم ریڈیو ڈرامے کی کمتری اور برتری کا جائزہ لیں گے۔

ریڈیو ڈرامے کی خوبیاں اور خامیاں

ڈراما اور تھیٹر کی تین ہزار سالہ تاریخ کے سامنے ریڈیو ڈرامے کی روایت صرف پینتالیس سال پرانی ہے۔ اس قلیل مدت میں ریڈیو ڈرامے نے عصری میلانات اور فن کے اعلیٰ معیار کو پیش کیا ہے۔

ادب کی تاریخ میں مقابلے اور موازنے کی روایت پرانی ہے۔ ایک عہد کا دوسرے عہد، ایک زبان اور دبستان کا دوسری زبان اور دبستان، ایک صنف اور فنکار کا دوسری صنف اور فنکار سے مقابلے اور موازنے کی مثالیں ادب کے دامن میں بکھری ہوئی ہیں۔ موازنہ یا مقابلہ کسی فن یا فنکار کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کا قطعی پیمانہ نہیں۔ ہر عہد کے کلچرل، اقتصادی اور سیاسی حالات جہاں اس عہد کے فنکاروں اور فن پاروں پر اثر انداز ہوتے ہیں، وہاں فن کار کی اپنی شخصیت بھی فن پاروں میں نئے نئے رنگ پیدا کرتی ہے۔ اردو میں حسرت اور اقبال اور انگریزی میں وکٹوریہ عہد میں ٹینی سن (Tenny son) اور براؤننگ (Browning) کی شخصیت نے

ان کی شاعری کو مخصوص رنگ اور آہنگ دیا۔ یہ بات ضرور ہے کہ بعض صورتوں میں ایک عہد کو دوسرے عہد، ایک صنف کو دوسری صنف اور ایک فن کار کو دوسرے فن کار کے سامنے رکھنے سے ان کی خصوصیات اور رجحان سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ڈرامائی تنقید کا دامن بھی موازنے اور مقابلے کی روایت سے خالی نہیں۔ ابتدا میں یونانی اور سنسکرت ڈراما، پھر کلاسیکی، جدید کلاسیکی، اور رومانی ڈراما ہدایت کار اور ڈراما نگار کے مقام اور برتری، مختصر ڈراما، فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن ڈرامے کے مباحث نے ڈرامائی تنقید کو نئی نظر اور نئی سمتیں دی ہیں۔

ریڈیو ڈرامے پر اعتراضات

ریڈیو ڈرامے کی پیدائش کے وقت سے ہی اسے اسٹیج ڈرامے کے مقابل رکھا گیا۔ نتیجے کے طور پر اسٹیج ڈرامے کے تنقیدی معیار، ریڈیو ڈرامے کے تنقیدی معیار قرار دیے گئے۔ اس غلط فہمی کی بڑی وجہ ریڈیو سے نشر ہونے والے ہر ڈرامے کو ڈراما کہنے سے پیدا ہوئی۔ ہزاروں سال کی ڈرامے کی روایت سے ڈرامے سے بہت سے تصورات وابستہ ہو گئے تھے۔

ڈرامے کے لیے اسٹیج، اداکار، تماشائی، رسمی پابندیاں (احادثلاثہ) تکنیک اور مفاہمتیں (خود کلامی اور یک طرفہ گفتگو) مخصوص لمبائی اور دوسری پابندیاں ضروری قرار دی گئی تھیں اور ان خصوصیات کو ریڈیو ڈرامے میں تلاش کیا گیا۔ جب یہ خوبیاں ریڈیو ڈرامے میں نہ ملیں تو اسے "ناقص"، "کمتر درجے کا فن"، "مکمل ڈراموں کی راہ کی رکاوٹ"، "انداز و اسلوب سے عاری" اور صرف

"سماعت کا حظ مہیا کرنے والا" کہا گیا۔ کچھ ناقدین نے ریڈیو ڈرامے کی مخصوص ہیئت کا شعور حاصل کیا اور اسے "جذب و اثر میں مکمل" "زندگی کی مکمل عکاسی کرنے والا" اور "تکنیک کے اعتبار سے بے حد ترقی یافتہ اور خیال کے نقطۂ نظر سے صحت مند" اور "فلم اور ٹیلی ویژن سے برتر" قرار دیا۔ غرض ریڈیو ڈرامے کے بارے میں متضاد خیال بیان کیے گئے۔ ریڈیو ڈرامے پر جو تنقید کی گئی ہے اس کے مطالعے سے ناقدین کے اندازِ فکر کا اندازہ ہوتا ہے۔

خلیل نے ۱۹۴۱ء میں اپنے "مزاحیہ ڈرامے" ترتیب دیے تو تعارف میں لکھا کہ:

"عوام فلم اور ریڈیو سے سیر ہو چکے۔ کہیے یا یوں سمجھیے کہ انھیں ڈرامے کی سچی روح، فلم اور ریڈیو سے نہیں مل سکی اور ایک ایکٹ کے ڈراموں کی کامیابی کی وجہ بھی یہی تھی۔"[۱]

کلیم الدین نے ریڈیو کو ڈرامے کی ادبی اور فنی خوبیوں کا دشمن قرار دیا۔

"ہر اچھے ڈرامے میں یہ خوبی ہونا چاہیے کہ اسٹیج پر کھیلا جا سکے۔ ریڈیو پر سننے سے اس کی ڈرامائی اور ادبی دونوں قسم کی خوبیاں برباد ہو جاتی ہیں۔"[۲]

نریندر ناتھ سیٹھ کے خیال میں ریڈیو نے ڈرامے کا حق ادا

۱۔ مزاحیہ ڈرامے۔ خلیل۔ صفحہ ۹

۲۔ ریڈیو اور کلچر۔ کلیم الدین احمد۔ سخن ہائے گفتنی۔ صفحہ ۵۷

نہیں کیا۔ وہ لکھتے ہیں کہ " جہاں تک ریڈیو کا تعلق ہے، یہ صحیح ہے کہ
اس نے موجودہ لکھنے والوں کو پھر سے ڈرامے کا شوق دلایا اور
ڈراموں کو اپنے پروگراموں کی ایک مستقل مشق قرار دے کر بڑی حد تک
اردو ڈرامے کے ادبی قالب میں نئی زندگی پیدا کی۔ پھر بھی وہ اپنی بندشوں
کی وجہ سے ڈراموں کا پورا حق ادا نہیں کر سکا۔ ریڈیو بلبل کی آواز کی
طرح فقط "آواز" تک ہی محدود ہے۔ ڈرامے کے لیے آواز اور رنگ
یعنی بقول عارف ہندی "بلبل اور طاؤس" دونوں کی ضرورت ہے۔[۱]

نریندر ناتھ سیٹھ اعتراف کرتے ہیں کہ ان کا ڈراما "تصور کی محبت"
ریڈیو پر کامیابی سے کھیلا گیا مگر ان کی خواہش ہے کہ اگر یہی ڈراما اسٹیج
پر پیش کیا جاتا تو اس کا حسن دوبالا ہو جاتا۔ ایڈورڈ رائٹ
(Edward Wright) ریڈیو ڈرامے کی فنی عظمت کے قائل نہیں
ہیں۔ بقول ان کے:

> " ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج اور فلم ڈرامے کا نعم البدل
> نہیں کہا جا سکتا۔ اسٹیج اور سائنس کی مدد سے ڈرامے
> نے ترقی تو کی مگر فنی طور پر اس کی ترقی نہیں ہو سکی۔
> بلاشبہ ریڈیو ڈرامے کی سنوائی کی خامی کی وجہ سے
> اس میں کسی دور (Period) انداز اور اسلوب
> کی خوبی پیدا نہیں ہو سکی"[۲]

جی۔ سی۔ اوستھی جو آل انڈیا ریڈیو سے عرصۂ دراز تک وابستہ رہے

---

[۱] ارادے۔ نریندر ناتھ سیٹھ صفحہ ۷

[۲] A Premier for play-goers by Edward Wright. p. 31

وہ بھی لکھتے ہیں کہ "ریڈیو ڈرامے سے وہ لذت نہیں ملتی جو اسٹیج ڈرامے سے ملتی ہے"۔[1]

اسغر بٹ بھی جی۔سی۔اوستھی کے ہم خیال ہیں۔

"ریڈیو کو دعویٰ تھا کہ کوئی انسانی جذبہ ایسا نہیں جو آواز میں منتقل کر کے پیش نہ کیا جا سکے اور ریڈیو نے پیش کیا بھی سب کو، لیکن اگر حواس کی تسکین پوری ہو سکتی تو اندھے آنکھیں کیوں مانگتے۔ ریڈیو محض سماعت کا حظ مہیا کر سکتا ہے"۔[2]

ڈاکٹر اعجاز حسین نہیں سمجھتے کہ ریڈیو ڈرامے کی کوئی خدمت کر سکے گا۔ وہ لکھتے ہیں کہ "ریڈیو کا میدان ڈرامے کے لیے اتنا تنگ اور مختصر ہے کہ یہاں مجموعی حیثیت سے صنف ڈرامے کا پنپنا مشکل تو کیا قریب قریب محال ہے۔ اس کا اسٹیج اصل معنی میں وہ اسٹیج نہیں جو ڈرامے کے لیے ہونا چاہیے"۔[3]

ریڈیو ڈرامے کی انفرادیت

رفتہ رفتہ ناقدین کے ذہن میں یہ حقیقت واضح ہو گئی کہ ریڈیو ڈراما نہ صرف فن بلکہ تکنیک میں بھی اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے۔

---

[1] Broadcasting in India by G.C. Awas-thy p. 80

[2] ریڈیو ڈراما اصغر بٹ۔ ادب لطیف۔ ڈراما نمبر۔ صفحہ ۲۶

[3] ادبی ڈرامے ڈاکٹر اعجاز حسین۔ صفحہ ۵

احتشام حسین ریڈیو ڈرامے کو مکمل ڈراموں کی راہ کی رکاوٹ قرار دینے کے باوجود اس کی انفرادیت اور بنیادی تبدیلی کو محسوس کرتے ہیں۔

"ریڈیو کی ضروریات کے لیے ریڈیو ڈرامے
کی شکل میں بنیادی تبدیلی ہوئی اور لکھنے والوں
کو تکنیک کے معاملے میں خاص طرح کی پابندیوں
کا سامنا کرنا پڑا۔"[1]

ڈاکٹر محمد حسن ریڈیو کو کمتر فن قرار دیتے ہیں مگر اسے اسٹیج ڈرامے سے ممیز کرتے ہیں۔ جب انھوں نے ۱۹۶۰ء میں "نئے ڈرامے" مرتب کیے تو لکھا کہ "اسٹیج کے تقاضوں کے پیش نظر بہت سے ایسے ڈراموں کو چھوڑ دینا پڑا جو یا تو ریڈیو کے لیے لکھے گئے تھے یا اسٹیج کی ضرورتوں کو پورا نہ کر سکتے تھے۔"[2]

ریڈیو ڈرامے کے ناقدین کا ایک گروہ تو وہ تھا جو سرے سے اسے کوئی اہمیت اور حیثیت دینے کو تیار نہ تھا۔ دوسرا گروہ اس کو کمتر اور نقصان دہ بتا رہا تھا۔ مگر اس دوسرے گروہ کی یہ خوبی تھی کہ وہ پھر بھی ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے سے مختلف سمجھ رہا تھا۔ بلاشبہ ڈاکٹر اعجاز حسین نے ریڈیو کی جس تنگ دامانی اور اختصار کا ذکر کیا ہے وہ اپنی جگہ اٹل ہے۔ ریڈیو میں ڈرامے کو نئی پابندیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) لکھتے ہیں کہ:

"لکھنے، بولنے، موسیقی سیکھنے اور صوتی اثرات

---

[1] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین
آج کل۔ ڈراما نمبر۔ ۱۹۵۹ء صفحہ ۸

[2] نئے ڈرامے۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۵

کے تیار کرنے کی مختلف تکنیک ہیں اور ان
کے قوانین کی پابندی کرنا ضروری ہے۔ مائیکروفون
ان سب کے قوانین مرتب کرتا ہے۔"[1]

اس ضرورت کو ہریش چندر کھنہ نے دوسرے الفاظ میں بیان کیا۔

"ریڈیو ڈرامے کی تعمیر نشری اسٹوڈیو کی خصوصیات کو ذہن میں رکھ کر کرنا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں ریڈیو کے لیے لکھی گئی کہانی کو اس شکل میں ہونا چاہیے کہ وہ الفاظ صوت اور موسیقی کے ذریعے پیش ہو سکے"[2] جب ڈراما نگار ریڈیو کے لیے لکھتا ہے تو وہ خود کو بڑی مشکلوں میں گھرا دیکھتا ہے اور "جنت نگاہ" کی جلوہ سامانیوں سے محروم رہ جاتا ہے۔ وہ پلاٹ کو پیچیدگیوں اور تہہ داریوں سے بچانے کے لیے مجبور ہے۔ وہ کرداروں کو جلد متعارف کرانے اور کہانی کے منطقی ارتقار کو تیز رفتار دینے کا پابند ہے۔ وہ سامعین کے رحم و کرم پر ہے جو تھوڑی سی الجھن، ذراسی بے کیفی محسوس کر کے ریڈیو بند کر کے ہدایت کار اور ڈراما نگار کی تمام کوششوں پر پانی پھیر سکتا ہے لیکن کیا کیا جائے؟ ریڈیو ڈرامے کی اپنی مجبوریاں ہیں اور وہ اپنی جگہ قائم ہیں۔

ریڈیو بذاتِ خود کوئی آرٹ فارم نہیں، وہ میڈیم کی صورت اور حیثیت اسی وقت اختیار کرتا ہے جب کوئی باشعور فن کار اپنی صناعانہ صلاحیتوں کو بروئے کار لاکر ریڈیو کی حدود اور پابندیوں

---

[1] Enjoying Radio and Television - Robert Dunnet - p.p. 27

[2] ریڈیو ناٹک - ہریش چندر کھنہ - صفحہ ۸۷

میں وسعت پیدا کرتا ہے۔ اس کی دقتوں پر قابو پا کر ایک نئے فن کی بنیاد رکھتا ہے۔ یہ دقت صرف ریڈیو تک محدود نہیں بلکہ ادب کی ہر صنف اور فن کی ہر شاخ اس زمرے میں آتی ہے۔ میکس وائیلی (Max wylie) نے لکھا تھا کہ "اظہار کا ہر میڈیم وہ نظری (Audible) ہو یا کوئی اور اس کی اپنی انفرادی ترکیب و تدبیر (device) ہوتی ہے۔ اس خاص فن کی پیش کش کا طریقہ انوکھا (Unique) اور مخصوص (Exclusive) ہوتا ہے..... اور کسی بھی فن کی بنیاد اس عقیدہ پر ہے کہ وہ اپنے میڈیم کی انوکھی سودمند چیزوں سے منفعت حاصل کرے گا..... وہ بظاہر غیر مفید چیزوں کو سودمند بنانے کی صلاحیت رکھتا ہے"۔[1]

ڈاکٹر اعجاز حسین خود ریڈیو کے تنگ اور مختصر میدان کے ذکر سے قبل اس حقیقت کا اعتراف کر چکے ہیں کہ کسی بھی نئی صنف کی تنگ دامانی کو باشعور فن کار ہی دور کرتے ہیں۔

> "کسی مخصوص صنفِ ادب کو شاہراہ سے ہٹ کر ایک نئے راستے کی تلاش میں نکلنا پڑتا ہے۔ یہ راستہ نسبتاً تنگ بھی ہوتا ہے اور دشوار گزار بھی اس صنف کا تقاضا ہوتا ہے کہ یہ راستہ نمایاں بھی ہو اور حسین بھی اور اس مطالبے کو پورا کرنا جب ہی ممکن ہے کہ اس راہ پر چلنے والے کسی خاص شعور کے مالک ہوں"۔[2]

---

[1] Radio and Television by Max wylie. p. 258-259

[2] ادبی ڈرامے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین۔ صفحہ۔ الف

ڈاکٹر اعجاز حسین ریڈیو کا جائزہ لیتے وقت اس حقیقت کو فراموش کر گئے کہ ریڈیو ڈراما بھی ایک نئے میڈیم میں زندگی کی راہیں تلاش کر رہا تھا۔ اسے خضر کی تلاش اور مسیح کی جستجو تھی۔

ریڈیو ڈرامائی تنقید کا پس منظر

(۱) موسیقی اور رقص کی روایات

ناقدین کا دوسرا گروہ جو میڈیم، فن اور تکنیک کے اعتبار سے ریڈیو ڈراما کو اسٹیج ڈرامے سے مختلف سمجھ رہا تھا اس نے ریڈیو ڈرامے میں ادبیت تلاش کی اور ادبیت کو ہی بنیاد بنا کر ریڈیو ڈرامے کو کمتر درجہ کا فن کہا۔ دراصل یہ ناقدین انیسویں صدی کے ڈرامائی نظریات سے متاثر تھے۔ ابتدار سے ہی ہمارے اسٹیج ڈراموں میں ادبیت پر توجہ مرکوز کی گئی اور ڈرامائی تنقید میں اسٹیج ڈرامے کو ایک صنفِ ادب بنانے پر زور دیا گیا۔

نہ صرف ہندوستان میں بلکہ مغرب میں بھی بیسویں صدی کے آغاز تک ڈراما نگار کو تھیٹر کے فن میں مرکزی حیثیت دی گئی۔ ڈراما نگار کے ساتھ ہی دوسرے فن کار جیسے موسیقار، مصور، اور اداکار جن کا تعلق تھیٹر سے تھا، انھوں نے بھی تھیٹر پر چھا جانا چاہا۔ اس کوشش میں یا تو دوسرے فنون پسِ پشت ڈال دیے گئے یا انھیں نظر انداز کر دیا گیا۔ مغرب کے تھیٹر میں مصوری اور موسیقی تقریباً ۱۰۰ سال تک چھائی رہی اور تھیٹر کا فن بیسویں صدی تک ترقی نہ کر سکا۔

ہندوستان میں ڈرامے اور ادب کا رشتہ سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ڈرامے کی روایت کا جائزہ لیا جائے۔

قدیم ہندوستان میں راجوں مہاراجوں کے یہاں سنگیت شالے قائم تھے جہاں اداکاروں کو موسیقی اور رقص کی تربیت دی جاتی تھی۔ انھیں سنگیت شالوں میں ڈرامے اسٹیج کیے جاتے تھے جن میں موسیقی اور رقص کی بہتات ہوتی تھی۔

اردو ڈرامے نے اودھ میں آنکھ کھولی۔ اسے واجد علی شاہ کی سرپرستی نصیب ہوئی۔ انیسویں صدی میں واجد علی شاہ نے لکھنؤ کو ایک نگار خانہ بنا دیا۔ انھوں نے فنون کی سرپرستی کی اور موسیقی اور رقص میں بہترین اضافے کیے۔ رہس منزل تعمیر کرائی جس میں اداکاروں کو موسیقی اور رقص کی تعلیم و تربیت دی جاتی تھی۔ جب واجد علی شاہ نے رہس پیش کیا تو تماشائی دیوانے ہو گئے۔ امانت کو واجد علی شاہ کے اسباب تو مہیا نہ تھے مگر انھوں نے رہس سے اثر قبول کیا۔ ساتھ ہی لکھنؤ کے جیتے جاگتے ماحول میں سے مثنوی، قصوں، مجروں، واسوخت کی سماعتی محفلوں کا رنگ و روپ اڑا کر اندر سبھا کی آرائش کی۔ واجد علی شاہ اور امانت نے اردو تھیٹر میں شاعری، موسیقی اور رقص کو اس درجہ بڑھاوا دیا کہ ڈرامائیت دب کر رہ گئی۔ احتشام حسین تحریر فرماتے ہیں کہ:

> "ابتدائی ڈرامے جنھیں رہس اور جلسے کہنا زیادہ مناسب ہوگا تفریح کا عنصر غالب تھا...... واجد علی شاہی رہس یا امانت اور مداری لال کی اندر سبھا...... درحقیقت یہ رقص اور موسیقی ہی کی توسیع کی حیثیت رکھتے

ہیں ۔ ان میں ڈرامائی عناصر اگر مفقود نہیں
تو بہت کم تھے“ ۔[۵]

غرض اودھ کے اسٹیج نے ڈرامے کی پیش کش میں موسیقی رقص، شاعری اور آرائش و زیبائش کو کافی اہمیت دی۔ جب بمبئی میں مغرب کے زیر اثر اردو کے جدید تھیٹر نے جنم لیا اور پارسی پیشہ ور کمپنیوں نے اردو ڈرامے کو پیش کیا تو پہلے تو سادے پردے استعمال کیے پھر تجارتی منفعت کے پیش نظر مصوّر پردے مروّج ہوئے وقت کے ساتھ ساتھ مصوّر پردوں اور ڈراپ کے پردے زیادہ جاذب نظر بنانے کا رجحان بڑھتا گیا۔ سینری کے پردوں کے علاوہ ایکٹروں اور ایکٹریسوں کے لباس بھی زیادہ زرق برق ہوتے گئے رنگ اور روپ کا طوفان بڑھتا گیا۔ عجیب و غریب واقعات کی زیادہ سے زیادہ پیش کش میں مشینوں کی مدد لی جاتی تھی ۔ اس طرح ڈرامے کے خارجی عناصر داخلی عناصر پر پوری طرح چھائے ہوئے تھے ۔

موسیقی، مصوّری، اداکاری اور کرتبی طریقوں کو ہی اصل ڈراما سمجھا جانے لگا۔ موسیقی نے وہ مقبولیت حاصل کی کہ مشہور دھنوں پر ہی ڈرامے ترتیب دیے جانے لگے۔ منظوم اور مقفّی نثر کے مکالموں کی ترتیب میں دھنوں اور بحروں کو بنیاد بنایا جاتا۔ خوش گلو اداکاروں کی مقبولیت بڑھ گئی اور کبھی کبھی ان کا یہی وصف ان کی قدر و منزلت کا باعث بنا ۔ اسٹیج پر عورتوں کی آمد سے رقص اور موسیقی کے امکانات وسیع تر ہوگئے ۔ اس عرصے میں مشینوں اور دیگر حربوں کی مدد سے

---

[۵] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین
آج کل۔ ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳۰۴

حیرت انگیز واقعات اور کرتب دکھاتے جانے لگے۔ تھیٹر شینوں اور کرتبوں کا اکھاڑہ بن کر رہ گیا۔

ابھی تک ڈراما نگار یا تو کمپنیوں کے منشی یا کمتر درجے کے ادیب تھے یا کمپنیوں کے مالک جیسے حافظ عبداللہ اور اداکار جیسے مرزا نظیر بیگ، تنبروان جی آرام زیادہ تر منشی ہی اداکار اور کمپنی کے مالک کی خواہش پر سرِ تسلیم خم کرتے اور من چاہا مال تیار کر دیتے تھے۔ اردو کے ادیب اور ڈراما نگار بھی شہرت اور مقبولیت کی دوڑ میں پیچھے نہیں رہے۔

ادبی اثرات

مرزا محمد ہادی نے ڈرامے کی زبان کی اصلاح کا بیڑا اٹھایا اور انھوں نے اپنے ڈرامے "مرقع لیلیٰ مجنوں" کے دیباچے میں لکھا کہ:

"بعض احباب کے اصرار سے متواتر تھیٹر کے جلسوں میں شریک ہونے کا اتفاق ہوا۔ یہ مذاق پہلے بھی پسند تھا۔ اب کے دوستوں کے اصرار سے زیادہ لطف آیا۔ تماشا کرنے والوں کی پیاری پیاری صورتیں، ان کا ناز و انداز، رونا دھونا، جان کھونا سب کچھ دل کو بھایا مگر لب و لہجہ، روزمرّہ پسند نہ آیا۔۔۔ حیران تھا کہ یہ کس شہر کی بولی ہے جو ان لوگوں کی زبان سے سنتا ہوں سمجھ میں تو آتی ہے مگر اچھی نہیں معلوم ہوتی۔"[1]

---

[1] دیباچہ مرقع لیلیٰ مجنوں از مرزا محمد ہادی از انیسویں صدی میں اردو ڈراما۔ مسیح الزماں۔ شب خون۔ اگست سنہ ۱۹۶۸ء صفحہ ۸۰۷

مرزا محمد ہادی کو کچھ تو خود تحریک ہوئی اور ان کے یار دوستوں نے اس کو اور ہوا دی۔ وہ چند نمونے کر اپنے استاد مرزا محمد جعفر اوج کی خدمت میں حاضر ہوئے اور جو کمی رہ گئی تھی اسے انھوں نے پورا کر دیا۔

"بعد حک و اصلاح ارشاد فرمایا' مناسب ہے کہ تمام بحور مرقع میں آجائیں تاکہ مبتدی موزوں طبعوں کو مفید تر ہو۔ تعمیل حکم حضرت استاد کو سعادت سمجھ کر اس پر بھی کار بند ہوا"[1]

مرزا محمد ہادی نے تھیٹر کے فن کو نظر انداز کر کے اپنی پوری توجہ ادبیت پر مبذول کی جو ایک غیر ڈرامائی تخلیق کی شکل میں نمودار ہوئی۔ نقصان صرف اتنا ہی نہیں ہوا کہ اردو ڈرامے کو ایک ذہین، محنتی اور تجربہ کار فن کار سے ہاتھ دھونا پڑا بلکہ اس نے مستقبل کے ڈرامانگاروں اور ناقدوں کو بھی گمراہ کیا۔ فرض کر لیا گیا کہ تھیٹر اسی وقت ترقی کر سکتا ہے جب ادبی ڈرامے تحریر کیے جائیں۔ اس مقصد کے تحت نہ صرف ادبی ڈرامے لکھے گئے بلکہ تنقیدی مضامین میں ڈراموں کی ادبیت پر زور دیا گیا۔ شاہ حسن لکھتے ہیں کہ اردو ڈراما گھٹیا قسم کے نشیوں کے چکر میں تھا اور اسے "ادبی صنف کا درجہ" دلوانا آسان کام نہ تھا۔ اس ضرورت کے پیش نظر مولوی محمد حسین ساکن جھالراپٹن (راجستھان) برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی اور لالہ کنور سین نے تنقیدی مضامین لکھے۔ محمد عمر اور نور الٰہی نے بھی اپنی تمام تر صلاحیتیں ڈرامے کو ادبی صنف کی حیثیت سے ترقی دینے میں صرف کر دیں۔ ان کے ابتدائی

---

[1] دیباچہ مرقع لیلیٰ مجنوں از مرزا محمد ہادی از انیسویں صدی کا اردو ڈراما مسیح الزماں۔ شب خون۔ اگست ۱۹۶۸ء صفحہ ۸

مضامین (سنہ ۲۳-۱۹۲۱ء) حکیم منظر حسین کے رسالے تحریک لاہور اور کچھ ابواب رسالہ اردو اور نگ آباد دکن میں شائع ہوئے۔ پھر ان کی ادبی کوششیں سنہ ۱۹۲۴ء میں "ناٹک ساگر" کی شکل میں منظرِ عام پر آئیں۔ ادبی دنیا میں اس تصنیف کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا گیا۔ ابوالکلام آزاد اقبال، عبدالحق نے ان کی کوششوں کو سراہا۔ پنجاب یونیورسٹی، لاہور نے مصنفین کو نہ صرف سات سو روپے کا انعام دیا بلکہ ہندستان اور ایران میں ڈرامے سے متعلق ابواب اردو آنرز کے نصاب میں شامل کر لیے۔ حکومت نظام حیدرآباد نے "ناٹک ساگر" کی پانچ سو جلدیں خریدیں۔[۱]

مصنفین ناٹک ساگر کے نظریات کو بے چوں وچرا تسلیم کر لیا گیا۔ پنڈت برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی نے "ناٹک ساگر" کے مقدمے میں لکھا کہ "پچھلے دس سالوں میں جو مساعی ناٹک کو اردو ادب کا ایک اہم جزو قرار دینے میں بروئے کار لائے گئے، ان میں میاں نورالہٰی اور صاحبزادہ محمد عمر صاحب کا حصہ کسی سے کم نہیں ..... آج تک ہندستان کی کسی زبان میں ایسی بسیط اور ہمہ گیر کتاب نہیں لکھی گئی۔ اردو ادب میں یہ ایک بالشان اضافہ ہے اور ایسا اضافہ ہے جس کے لیے اردو دنیا مصنفین کے احسان سے سبکدوش نہیں ہو سکتی"۔[۲]

سید بادشاہ حسین کی "اردو میں ڈراما نگاری" اس نقطۂ نظر کی ترجمان ہے۔ رام بابو سکسینہ نے "تاریخ ادب اردو" میں اسی روایت کو تسلیم کیا۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا کہ "اردو میں ادبی ڈراموں کی

---

[۱] مصنفین ناٹک ساگر۔ حسن شاہ۔ آج کل ڈراما نمبر سنہ ۱۹۵۹ء صفحہ ۵۵-۵۶

[۲] ناٹک ساگر از محمد عمر نورالہٰی۔ دیباچہ برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی از مصنفین ناٹک ساگر۔ حسن شاہ۔ آج کل ڈراما نمبر سنہ ۱۹۵۹ء صفحہ ۵۷

بہت قلت ہے"[۱] دوسری جگہ ابتدائی دور کے ڈراموں کے نقائص کے ذیل میں لکھا کہ "شروع میں ڈرامے کی ادبی حیثیت نہ تھی بلکہ وہ محض فائدے کی غرض سے کھیلے جاتے تھے"[۲] اردو میں تھیٹر کے لیے جو کچھ بھی لکھا گیا وہ بہت ہی کم تھا اور جو کچھ تھا اس کو نقد و نظر کی کسوٹی پر پرکھتے وقت اس میں ادبی خوبیوں کا جائزہ ضرور لیا جاتا تھا۔

مرزا محمد ہادی، مولوی محمد حسین، برج موہن دتاتریہ کیفی دہلوی، لالہ کنور سین، نور الٰہی، محمد عمر، سید بادشاہ حسین، رام بابو سکسینہ نے ڈرامے کو ادبی صنف کی حیثیت دینے اور اس میں ادبی خوبیوں کو رواج دینے کی جو کوشش کی تھی اس کے اثرات دورِ جدید کے ڈرامانگاروں اور ناقدین پر مرتب ہوئے۔

نصف صدی میں تجارتی تھیٹر نے فن اور تکنیک کے اعتبار سے ترقی ضرور کی مگر اس میں وہ فنی خوبیاں پیدا نہ ہو سکیں جو اس کے وجود کو برقرار رکھتیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ فلم کی آمد پر تجارتی تھیٹر زوال پذیر ہو گیا۔ وہ سرمایہ جو اسٹیج کو سنبھالے ہوا تھا اس نے فلم سازی کو ترقی دی۔ صفدر آہ لکھتے ہیں "اسٹیج کی ابتداء سے اس وقت کے ہندوستانی فلموں تک آرٹ اور فن کا مقابلہ کبھی نہیں ہوا۔ مقابلہ ہوا سرمائے کا اور بڑا سرمایہ ہمیشہ جیتا"[۳] اردو اسٹیج کے زوال کے بعد پڑھا لکھا طبقہ ڈرامے کی طرف متوجہ ہوا۔ اس طبقے نے

۱؎ تاریخ ادب اردو۔ رام بابو سکسینہ صفحہ ۹۰۷

۲؎ تاریخ ادب اردو۔ رام بابو سکسینہ۔ صفحہ ۹۵۷

۳؎ ہندوستانی فلموں پر اردو ڈرامے کا اثر۔ صفدر آہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳۳

انیسویں صدی کے ڈراموں اور اسٹیج کے ربط اور تجربے سے کوئی فائدہ نہیں اُٹھایا بلکہ ڈرامے کی ادبی حیثیت اور اہمیت پر خاص توجہ دی۔ حسن شاہ ۱۹۵۹ء میں بھی "ناٹک ساگر" کو اس لیے اہمیت دیتے ہیں کہ "اس نے اردو زبان میں ڈرامے کو ادبی صنف کا درجہ دلوانے میں ایک تاریخی کام کیا"[۱] ڈرامے کی مجروح روح تھیٹر کے قالب میں سسک رہی تھی، اسے حیات پرور فضا نہیں ملی اور اس کے بے جان ڈھانچے کو ہی لیپ پوت کر اس کا پتلا بنا کر کھڑا کردیا گیا۔ ڈاکٹر محمد حسن ڈراما نگاروں کو اسٹیج کے تقاضوں اور فکری عنصر کی سوجھ بوجھ کی طرف ضرور متوجہ کرتے ہیں مگر احتشام حسین کی طرح ڈرامے کی ادبی حیثیت مسلّم ہونے کو ڈرامے کا اصلی مقصد اور ترقی کی منزل کہتے ہیں:

"ڈرامے میں فکری گہرائی پیدا ہونی چاہیے اور اس میں حقیقی تجربات اور جذبات ہونا چاہیے۔ ڈرامے میں کردار نگاری کی اعلیٰ مثالیں اور سماجی زندگی کے نمائندہ پہلوؤں کی ترجمانی ہونی چاہیے تبھی اردو ڈرامے کو زندہ صنفِ ادب بنایا جاسکتا ہے"[۲]

ڈرامائی زبان

جن لوگوں نے ڈرامے کو صنفِ ادب بنانے کی کوشش کی، انھوں

۱۔ مصنفین ناٹک ساگر۔ حسن شاہ۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۵۵

۲۔ اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۹

نے ڈرامے کو " بے جان تصویر " بنا دیا۔ دراصل ڈرامے کی ادبی زبان اور ڈرامائی زبان میں فرق ہے۔ ڈرامے کی زبان اپنی جگہ ادبی ہو سکتی ہے مگر وہ تھیٹر کے لیے ناموزوں ہو سکتی ہے اور تھیٹر کے فن میں اس زبان کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ ایک عظیم ڈرامے کی زبان میں الیٹ کی تینوں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ شیلڈن چینے تحریر فرماتے ہیں کہ شیکسپیر کے ڈرامے ادبِ عالیہ کی حیثیت رکھتے ہیں مگر ان میں حرکت و عمل کی پوری گنجائش ہے۔

" وہ شاندار اداکاری کے ٹکڑوں، عمل، نقش و حرکت، ڈرامائی پُر معنی خاموشیوں اور اسٹیج کی روانی سے بھرپور ہیں۔ شیکسپیر کے ڈرامے تھیٹر کے فارم میں خود کو سمو دیتے ہیں اور ان کی یہی خوبی تھیٹر کے فن اور ڈرامائی ادب کو ظاہر کرتی ہے "۔ [1]

شیلڈن چینے کی یہ بات ذرا اور وضاحت طلب ہے۔ الیٹ نے نظم کو ڈرامے کا بہترین ذریعہ اظہار کہا ہے۔ وہ سامعین پر شعر کے غیر شعوری اثر کو تاثر کا ایک حصہ قرار دیتے ہیں۔ الیٹ نے شیکسپیر کے عظیم شعری ڈرامے ہملٹ کے پہلے سین کا تجزیہ کیا ہے۔ یہ سین شدید لمحات اور شعری عنصر کی بہتات سے پاک ہے مگر ڈرامے کا پہلا کامیاب سین ہے اور ڈرامانگار تماشائیوں کی دلچسپی اسیر کر کے ڈرامے کی کائنات میں داخل ہوتا ہے۔ اس تجزیے سے ڈرامائی زبان اور ڈرامے کی ادبی زبان کا فرق واضح

---

[1] The Theatre . Shelden Cheney.p.p.[illegible]

ہو جائے گا۔

جب ہم اسٹیج پر ہملٹ کے پہلے سین کو دیکھتے ہیں تو جس چیز پر ہماری توجہ نہیں جاتی وہ ہے اندازِ بیاں کا حیرت انگیز انحراف۔ یہ ایک ایسا جامع سین ہے جس میں کوئی بھی بات فاضل یا زاید نہیں ہے۔ اس بات کا اندازہ ہمیں صرف اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بار بار اسے پڑھتے ہیں اور اسی وقت ہماری سمجھ میں یہ بات آتی ہے کہ ہمارے سامنے کیا پیش کیا گیا ہے اور کس کس انداز سے۔ پہلی بائیس سطریں سادہ ترین الفاظ اور مانوس محاوروں کی مدد سے لکھی گئی ہیں۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے، جہاں پہنچ کر وہ یہ بائیس سطریں لکھ سکا، شیکسپیر کو اسٹیج کے لیے لکھتے لکھتے برسوں گزر چکے تھے۔ اس کی ابتدائی تحریروں میں ایسی مؤثر سادہ بیانی اور پُرکاری نظر نہیں آتی۔ اسے بات چیت، مکالماتی انداز اور مقامی شاعری کو (جیسا کہ رومیو جیولیٹ میں نرس کا کردار ہے اور جس میں تقریر کی بے تکلفی کا تاثر تضاد سے پیدا کیا گیا ہے) چُست ڈرامائی مکالموں کی شکل میں ڈھالنے کے لیے برسوں ریاض کرنا پڑا۔

کوئی بھی شاعر ڈرامائی شاعری پر اس وقت تک عبور حاصل نہیں کر سکتا جب تک وہ ایسے شعر نہ لکھ سکے جو بناوٹ سے پاک ہوں۔ جو صاف شفّاف ہوں۔ آپ شاعری کو صرف شاعری کے لیے نہیں سنتے بلکہ فوراً اس کے معنی کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ جب آپ ہملٹ کے ابتدائی شعر سنتے ہیں تو آپ کی توجہ اس بات کی طرف نہیں جاتی کہ کردار نثر میں بول رہے ہیں یا نظم میں۔ شعر ہم پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور ہم نثر سے زیادہ اور اس سے مختلف قسم کا بھرپور اثر قبول کرتے رہتے ہیں۔ ہمیں اس موقع پر سوائے اس کے کچھ خبر نہیں ہوتی کہ کُہر آلود رات ہے۔ افسران ایلسی نور (Elsinor) کی

فصیل کی حفاظت کر رہے ہیں اور چاروں طرف بدشگون اکتا دینے والا عمل ہو رہا ہے ۔ یہ بات واضح رہے کہ اس سے میرا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ منظوم ڈرامے میں اس کی گنجایش ہی نہیں ہوتی کہ سامعین خوبصورت شاعری سے فوری طور پر محظوظ ہو سکیں۔ میرا مطلب تو صرف اتنا ہے کہ مصنف اپنی ڈرامائی صلاحیتوں سے ایسا ورغلا لے کہ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جائیں کہ ایسے موقع پر شاعری کے علاوہ کوئی دوسرا اسلوب ہی نہیں ہو سکتا تھا۔ حقیقی ڈرامانگار شاعر ہمارے ذہن سے شاعری اور نثر کے امتیازات کو مٹا دیتا ہے اور ایسے لمحات میں شاعر اور ڈرامانگار ایک وحدت بن جاتے ہیں ۔

موقع و محل کے لحاظ سے موزوں، چوکیداروں کے کردار کے مطابق، مختصر، چست اور بے ساختہ جملوں سے شروع ہو کر، فوری ضرورت کے مطابق، کرداروں کو واضح کرتے ہوئے اس سین کے شعر، شاہی درباریوں کے نمودار ہونے کے بعد، ایک آہستہ تر حرکت کے ساتھ سبک رفتاری سے بڑھتے چلے جاتے ہیں ۔

"ہوریشیو کہتا ہے کہ یہ صرف ہمارا واہمہ ہے"

اور یہ حرکت بادشاہ کی روح (Ghost) کے نمودار ہونے کے فوراً بعد سنجیدگی اور شوکت سے بدل جاتی ہے ۔

"اے غاصب! رات کے وقت تو کون؟"

لگے ہاتھ یہ بات بھی ذہن نشین رکھیے کہ فعل "غصب" کے استعمال سے ڈرامے کے پلاٹ کی طرف بھی ذہن خود بخود منتقل ہو جاتا ہے اور لفظ "ملک معظم" کا استعمال بڑی چابک دستی کے ساتھ ہمیں یہ بات یاد دلاتا ہے کہ یہ روح کس کی ہے ؟

"اسی طرح وہ غصہ کرتا ہوا دکھائی دیا تھا، جب
وہ غصے میں جھگڑتا ہوا پولینڈ والوں پر، جو برف
پر چلنے والی گاڑیوں میں تھے، وار کرنے لگا تھا"
یہاں ایک مرتبہ پھر "روح" کے نمودار ہونے کے بعد اور ہوریشیو
کے جواب کے ساتھ بے ربط طریقے پر وزن اور بحر بدل جاتے ہیں
الفاظ غیر مسلسل حرکت کو روک لیتے ہیں۔
"ہم اس کی ذلت کر رہے ہیں۔ وہ اس قدر شان دار ہے
اور ہم اس پر تشدد کا ارادہ کرتے ہیں۔"
اور یہ سین مارسلیس کی تقریر کے ساتھ ایک خاص بلندی پر پہنچ جاتا ہے۔
"مرغ کی بانگ سن کر وہ غائب ہو گیا
کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس زمانے میں
جب ہمارے بچانے والے حضرت عیسیٰ کی پیدائش کا زمانہ آتا ہے
صبح کے وقت بولنے والی چڑیا رات بھر گاتی رہتی ہے"
اور پھر ہوریشیو کے جواب سے۔
"میں نے بھی ایسا کچھ سنا ہے اور ایک حد تک اس پر یقین بھی کرتا ہوں
مگر دیکھو صبح سرخی مائل چادریں لپٹی ہوئی دور مشرقی پہاڑی
پر پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آ رہی ہے
ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے۔"
یہ عظیم شاعری ہے اور بے انتہا ڈرامائی بھی۔ لیکن یہ ڈرامائی
اور شاعرانہ ہونے کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ جب ہم اس کا تجزیہ
کرتے ہیں تو اس سے ایک قسم کا موسیقانہ نقش (Pattern) ابھرتا
ہے کہ جس نے ہمارے جذبات کی نبض کو غیر شعوری طور پر دھیما بھی
کر دیا ہے اور تیز بھی۔ یہ بات دیکھیے کہ مارسلیس کے آخری الفاظ

ہیں سوچے سمجھے شاعرانہ انداز کا احساس ہوتا ہے، جب ہم یہ مصرعے پڑھتے ہیں۔

"مگر دیکھو صبح سُرخی مائل چادر میں لپٹی ہوئی، دور مشرقی پہاڑی پر
پڑی ہوئی اوس پر قدم قدم آرہی ہے"

تو ہم ایک لمحے کے لیے کرداروں سے آگے نکل جاتے ہیں۔ ہوریشیو کی بات چیت سے کسی بدنظمی کا احساس نہیں ہوتا۔ اس سین کے تغیرات قانون کے تابع رہتے ہیں اور ساتھ ساتھ موسیقانہ اور ڈرامائی بھی۔ ذرا دیکھیے کہ ہوریشیو کے دو مصرعوں سے پہلے جن کا میں نے دو مرتبہ حوالہ دیا ہے، تمہید کے طور پر ایک سطر سادہ ترین مقامی زبان میں ادا کی گئی ہے جو نظم بھی ہے اور نثر بھی۔ اور اس کے فوراً بعد وہ ایک بے ربط سی ترکیب استعمال کرتا ہے جو اسٹیج کی ہدایت سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔

"ہمیں اپنا پہرہ ختم کرنا چاہیے!"

اسٹیج کے فن اور موسیقی کے نقطۂ نظر سے عظیم شعری ڈرامے میں دو رُخی اور ایک رُخی نمونے کا تجزیہ اور مطالعہ بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ شیکسپیر نے اس موسیقانہ نمونے کو صرف ایک ہی سین میں پیش نہیں کیا بلکہ پورے کھیل میں اس بات کو قائم رکھا ہے۔ لیکن اس سین کا مطالعہ یہ بات دکھانے کے لیے کافی ہے کہ عظیم منظوم ڈرامے کی شاعری صرف مکالموں کی آرائش ہی نہیں کرتی، جو بحیثیت ڈرامے کے نثر میں بھی اچھی طرح بیان کیے جا سکتے ہیں، بلکہ یہ ڈرامے کو بے انتہا ڈرامائی اور کچھ سے کچھ بنا دیتی ہے۔ یہ اس امر کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ سامعین کے لیے شاعری کا زیادہ اہم کام یہ ہے کہ جب وہ تھیٹر میں بیٹھ کر ہملٹ جیسے کھیل کو سنتے اور دیکھتے ہیں تو

وہ اس بات سے بالکل بے خبر ہو جاتے ہیں اور پھر اس کا اثر صرف و محض انہیں لوگوں پر نہیں ہوتا جو شاعری کو پسند کرتے ہیں بلکہ ان پر بھی ہوتا ہے جو شاعری کو پسند نہیں کرتے ۔ ایسے لوگوں سے جو شاعری پسند نہیں کرتے میری مراد وہ لوگ ہیں جو شاعری کی کتاب لے کر نہ پڑھ سکتے ہیں اور نہ اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ عظیم منظوم ڈرامے کا مقصد یہ ہونا چاہیے کہ ایسے لوگ بھی غیر شعوری طور پر شاعری سے متاثر ہو سکیں ۔ اور یہی وہ لوگ ہیں جن کو آج کے ڈراما نگار کو ڈراما لکھتے وقت اپنے ذہن میں رکھنا چاہیے[1]

ڈرامائی شاعری کی یہ خوبی ہے کہ وہ تماشائیوں پر غیر شعوری طور پر اثر انداز ہوتی ہے اور تماشائی صرف ڈرامے کے کرداروں تک ہی محدود نہیں ہوتے یا ان کی آنکھیں اداکاروں اور ڈرامے کے عمل سے پرے "کچھ اور منظر" بنا لیتی ہیں

ڈرامے کا فن

ہمارے ڈراما نگار اور ناقدین اگر ایک طرف ڈراموں کے مکالموں کو ادبیت دینے اور ڈرامے کو صنفِ ادب بنانے پر زور صرف کر رہے تھے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ تھیٹر اور دوسرے عناصر کو نظر انداز کر رہے تھے ۔ عشرت رحمانی نے ڈرامے کو اداکاری اور تمثیل کاری کی ضرورتوں کو پورا کرنے پر زور دیا تھا ۔

"ڈرامے کو ادبیات سے اتنا تعلق نہیں جتنا

---

[1] شاعری اور ڈراما ۔ ٹی ۔ ایس ۔ ایلیٹ ۔ ایلیٹ کے مضامین ۔ مترجم جمیل جالبی ۔ صفحہ ۱۲۳ - ۱۲۸

فنِ اداکاری سے ہے اور جب ڈراما نام ہے
نقالی، اداکاری اور تمثیل کاری کا تو اس میں شک
نہیں کہ ڈراما نگار کا براہ راست رشتہ عام شاعر یا
ادیب کے گروہ سے اتنا نہیں بلکہ وہ ایک ایسے
فن کار کی حیثیت رکھتا ہے جو انشا پردازی کی
مہارت رکھتے ہوئے تمثیل کاری اور ادائیگی وعمل
کے فن سے واقف ہو۔ وہ جس واقعے کو ڈرامے
میں قلم بند کرتا ہے صرف الفاظ کی ادائیگی سے
کامیاب نہیں بناتا بلکہ اس کے الفاظ حرکت
اور عمل کی زندہ تصویریں ہوتے ہیں جن کی
کامیابی تمثیل گری کے بغیر ممکن نہیں اور ان
حرکات اور عمل کا میدان صفحہ قرطاس سے بڑھ کر
تھیٹر اور اسٹیج ہے"۔[۱]

عشرت رحمانی کی طرح راجیندر ناتھ شیدا نے بھی ڈرامے میں ادبیت سے زیادہ کھیلے جانے کی خوبی کو اہمیت دی۔ انھوں نے لکھا کہ "ڈراما دوسری اصناف کی طرح پڑھنے کی چیز نہیں ہوتی۔ کھیلے جانے کی ہوتی ہے۔ ڈراما نگاری کا فن اونچے آدرشوں اور خوبصورت فقروں سے زیادہ اسٹیج، اداکاری اور تماشائیوں کے لیے اس کی موزونیت میں پنہاں ہوتی ہے"۔[۲] راجیندر ناتھ شیدا کے علاوہ

۱؎ اردو ڈراما تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی۔ صفحہ ۴۳۔۴۴
۲؎ پارسی تھیٹر پر ایک سرسری نظر۔ راجیندر ناتھ شیدا۔
آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۶

ڈاکٹر محمد حسن بھی اپنے اس مقالے میں جس میں انھوں نے ڈرامے کو ایک ادبی صنف کی حیثیت سے ترقی کرنے پر زور دیا تھا وہ بھی اسٹیج کے فن میں ڈراموں کے مسودہ کو جزو کی حیثیت دیتے ہیں۔

"ڈرامے کا تصور اسٹیج کے بغیر مکمل نہیں ہوتا۔ ڈراما صرف لکھی اور پڑھی جانے والی چیز نہیں ہے بلکہ ڈرامے کا مسودہ اور اس کے مکالمے محض ایک جزو کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسٹیج پر ڈرامے کی کامیابی کے لیے اچھے ڈرامے کے علاوہ بہت سے دوسرے اجزاء درکار ہوتے ہیں مثلاً اداکاری، پوشاک، اسٹیج کی آرائش اور سیٹنگ، روشنی، موسیقی اور وہ آہنگ و ترتیب جسے ڈائرکٹر کی ہنرمندی سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ڈراما صرف مکالموں اور واقعات ہی سے عبارت نہیں ہوتا بلکہ وہ بامعنی خاموشیوں اور بے نام لمحوں سے بھی عبارت ہوتا ہے۔"[1]

ڈاکٹر محمد حسن کے خیال میں ڈرامے کی ترقی کی راہ کی سب سے بڑی رکاوٹ اداکاری اور پروڈکشن کی ابتدائی اصولوں کی تعلیم کی غیر موجودگی ہے اس لیے وہ بڑودہ اور مدراس کے تربیتی اداروں سے فائدہ اٹھانا مفید سمجھتے ہیں۔ احتشام حسین کے مطابق ڈرامے کی کامیابی اور عظمت کے لیے ڈراما نگار کے یہاں مخصوص عقیدہ ضروری ہے۔ وہ موضوع کو تکنیک، اداکاری اور ہدایت کاری پر ترجیح دیتے ہیں۔

---

[1] اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۴

"ڈرامانگار کے یہاں اگر کوئی مخصوص عقیدہ نہ ہو تو وہ اسی حد تک کامیاب ہوگا جتنی اچھی تکنیک، اچھی اداکاری اور اچھی ہدایت کاری اسے کامیاب بنا سکتی ہے۔ اصلی عظمت موضوع سے پیدا ہوتی ہے"[۱] حقیقت یہ ہے کہ تھیٹر کی اپنی کائنات ہے۔ اس کے اپنے اصول ہیں۔ یہاں نہ صرف ادب بلکہ موسیقی، مصوری اور اداکاری وغیرہ اس وقت تک مفید نہیں جب تک وہ تھیٹر کی ضرورت کو پورا نہ کریں۔ اور اسٹیج پر ڈرامے کے بہاؤ میں ربط و تسلسل پیدا نہ کریں۔ موضوع کی عظمت، مکالموں کی ادبیت، موسیقی کا سحر، اداکاری کا طلسم اور مصوری کی دلکشی سے اگر اس بہاؤ میں روانی نہیں آئی تو تھیٹر کی دنیا میں ان کی کوئی اہمیت نہیں۔

ڈاکٹر محمد حسن نے جب سنہ ۱۹۶۰ء میں "نئے ڈرامے" ترتیب دیے تو مکالموں اور کہانی کو ڈرامے کے ایک جزو سے زیادہ اہمیت نہیں دی وہ لکھتے ہیں:

"مکالمے اور کہانی کتنی ہی اہم کیوں نہ ہو اسٹیج ڈرامے کا صرف ایک جزو ہیں"۔[۲]

آل احمد سرور نے اردو کی ڈرامائی تنقید میں پہلی بار انارکلی کے مکالموں کی ادبیت کو اس کی خوبی نہیں، خامی کہا[۳]۔ کومی سرجیوسکی (Komisar Jevesky) نے ڈرامے کو ڈرامانگاری کے فن تک

---

[۱] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔
آج کل ڈراما نمبر سنہ ۱۹۵۹ء صفحہ ۵

[۲] نئے ڈرامے۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ صفحہ ۵-۶

[۳] جدید تنقید کے مسائل۔ آل احمد سرور۔ شب خون مارچ ۱۹۶۹ء

ہی محدود نہیں رکھا:

"ڈرامے کا فن ڈراما نگاری کا فن نہیں بلکہ اداکاری اور ہدایت کاری کا فن ہے"۔[۱]

دنیا کے عظیم ڈراما نگاروں جیسے شیکسپیر اور مولیر نے اپنے ڈراموں کی اشاعت کی طرف توجہ نہیں دی۔ تھیٹر سے الگ ہوکر ڈراما اپنی خوبیاں کھو دیتا ہے۔ وہ ناقدین جنھیں اسٹیج کی اہمیت کا اندازہ تھا وہ اپنی تنقید کے محدود ہونے کا کھلے طور پر اعتراف کرتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس نے "جدید اردو ڈراما اور نئی سماجی اقدار" سے بحث کرتے ہوئے لکھا کہ "اس جائزے میں اردو ڈرامے کے متنی مطالعے کی بنیاد پر ہی نئی اقدار کی تفسیر و ترجمانی کا ذکر کیا گیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ڈراما اسٹیج سے الگ اپنی تکمیل اپنے موضوع کی وضاحت اور اپنے تاثر کا ادھورا تصور دیتا ہے۔۔۔۔ ڈراما نگار اشاروں اور علامتوں میں اپنے تصور کی جو دنیا تخلیق کرتا ہے اس میں جان اسٹیج پر ہی پڑتی ہے"۔[۲] دراصل ڈراما نگاری کا فن تھیٹر کے فن سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ڈراما نگار اپنی تمام تر تخلیقی صلاحیت کے باوجود تھیٹر کی ضرورت کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ ڈاکٹر محمد حسن نے فنِ پیش کش کو اہمیت دے کر اپنے ترقی یافتہ تنقیدی شعور کا ثبوت دیا۔ سنہ ۱۹۶۱ء میں "میرے اسٹیج ڈرامے" میں انھوں نے اپنے ڈراموں کے بارے میں لکھا کہ:

---

[۱] اسٹیج ڈرامے کی فنی ہیئت۔ اے۔ بی۔ اشرف۔ نئی قدریں ڈراما نمبر سنہ ۱۹۶۸ء صفحہ ۵۵

[۲] جدید اردو ڈراما اور نئی سماجی اقدار۔ ڈاکٹر قمر رئیس نئی قدریں۔ ڈراما نمبر سنہ ۱۹۶۸ء صفحہ ۱۴۷

"اگر انھیں اسٹیج پر پیش کرتے وقت
مختلف گروپ اپنی دشواریوں اور تجاویز سے
مصنف کو مطلع کر سکیں تو شاید ہم دونوں کے
لیے مفید ہو گا" [۱]

(۲) تھیٹر کے فن کار

اردو ڈرامائی تنقید میں جہاں ڈرامے کو صنفِ ادب کہنے سے تھیٹر کے فن پر پوری توجہ نہیں دی جا سکی، وہاں تھیٹر کے مختلف عناصر کی اہمیت اور ضرورت پر کوئی روشنی نہ ڈالنے سے تھیٹر کے فن کا واضح تصور نہ پیدا ہو سکا۔ جس طرح کہانی اور مکالموں کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دی گئی تھی اسی طرح دوسرے عناصر بھی اسٹیج پر چھائے رہے۔ خاص طور سے پارسی تھیٹر میں تھیٹر کے فن سے زیادہ ظاہری چمک دمک پر توجہ دی گئی۔ راجیندر ناتھ شیدا لکھتے ہیں:

"پارسی تھیٹر کی دل کشی کا سب سے بڑا سامان
غالباً اس کے منقش پردے اور رنگ، اسٹیج
کی سجاوٹ، سینریاں اور حیرت انگیز واقعوں کو
اسٹیج پر پیش کرنے کے نادر طریقے، ایکٹروں اور
ایکٹریسوں کے عجیب و غریب اور زرق برق لباس
اور اس قسم کی دوسری چیزیں تھیں" [۲]

---

[۱] میرے اسٹیج ڈرامے۔ محمد حسن۔ صفحہ ۱۰

[۲] پارسی تھیٹر پر ایک عبوری نظر۔ راجیندر ناتھ شیدا۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۵۲

صرف انیسویں صدی میں ہی نہیں بیسویں صدی کے رُبع اوّل تک اردو اسٹیج پر شعر و شاعری، گانوں، موسیقی، مصوری، اداکاری اور سجاوٹ چھائی رہی۔ اور یہ اجزاء اسٹیج کے لیے ضروری قرار دیے گئے۔ ہمارے ناقدین نے اگر تھیٹر میں مجموعی اثر کی بات کی تو اس کا مقصد مختلف تماشائیوں کو ان کے ذوق کے مطابق چیزیں فراہم کرنا تھا۔ بقول ڈاکٹر سید اعجاز حسین:۔

"بہترین ڈراما وہی سمجھا جاتا ہے جس میں فن اور سازو سامان کے ساتھ ساتھ اور سب باتیں بھی کامیابی کے ساتھ پیش ہوتی ہوں کیوں کہ تماشا دیکھنے والوں میں مختلف مذاق و معیار کے لوگ ہوتے ہیں۔ کسی کو موسیقی و رقص سے زیادہ رغبت ہوتی ہے۔ کوئی اداکاری سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے۔ بعض افراد منظر کی دلکشی میں اپنے ذوقِ دید کی آسودگی تلاش کرتے ہیں۔ کچھ لوگ ہدایت کار کی ہدایت کاری پر نظر رکھ کر اپنی دلچسپی حاصل کرتے ہیں۔ اگر یہ سب باتیں مجموعی اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں تو ڈراما بھی کامیاب ہو جاتا ہے"[۱۵]

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تھیٹر کا مقصد صرف اتنا ہے کہ مختلف تماشائیوں کے ذوق کا خیال رکھتے ہوئے ان کے پسند کی چیزیں مناسب طریقے سے پیش کر دی جائیں؟ کیا تھیٹر

---

[۱۵] ادبی ڈرامے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین۔ صفحہ ۱

کے مختلف عناصر کو پیش کرنے سے مجموعی اثر پیدا ہوتا ہے اور ڈراما کامیاب ہو جاتا ہے؟ ڈاکٹر اعجاز حسین یہ نہیں بتاتے کہ آخر تھیٹر کے مختلف اجزا سے کس طرح مجموعی اثر پیدا ہوتا ہے؟ مختلف عناصر کی کیا حیثیت ہے؟ اگر تھیٹر کے مختلف عناصر کو صرف تماشائیوں کے ذوقِ تماشا کو آسودہ کرنے کے لیے پیش کیا گیا تو ان کے ذوقِ تماشا کی آسودگی تو ضرور ہو گی مگر وہ اس تحریک سے محروم رہیں گے جو "زندگی کی پُراسرار قوتوں کو باعمل بناتی اور ایسے فیصلے کرنے پر مجبور کرتی ہے جن سے دوررس اخلاقی اور تہذیبی نتائج برآمد ہوں"۔[1] ایک عام ڈرامے میں تماشائی صرف "تفریح" حاصل کرتے ہیں اور ڈرامے کے عظیم فن میں تماشائی اپنے مادی وجود کو فراموش کر کے جسمانی سطح سے اونچے اٹھتے ہیں۔ ان کی آنکھیں اسٹیج پر تعمیر کی گئی ڈرامائی کائنات سے آگے تک دیکھتی ہیں اور زندگی کا عرفان حاصل کرتی ہیں۔

ڈاکٹر اعجاز حسین کے علاوہ ابراہیم جلیس بھی تھیٹر کے مختلف عناصر کو برابر کا درجہ دیتے ہیں۔ جب ان کا ڈراما "اُجالے سے پہلے" اسٹیج کیا گیا تو انھوں نے ڈرامے کی کامیابی میں اپنے ساتھ ہدایت کار، معاون ہدایت کار، میوزک ڈائریکٹر، میک اپ مین، نغمہ نگار اور اداکار کو برابر کا شریک کہا۔[2] ڈاکٹر قمر رئیس کے خیالات بھی ان کے خیالات سے مختلف نہیں۔

---

[1] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین
آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۳

[2] اُجالے سے پہلے: ابراہیم جلیس۔ صفحہ ۸

"اسٹیج ڈرامے کی تکمیل اور اس کے تاثر
کی ترسیل میں صرف ڈراما نگار ہی نہیں، ہدایت کار
اداکار اور اسے پیش کرنے والے دوسرے
ماہرین بھی شریک ہوتے ہیں" لے

(۳) تھیٹر میں ہدایت کار کی حیثیت

اگرچہ احتشام حسین، ڈاکٹر عابد حسین کے ڈرامے "پردۂ غفلت" میں اسٹیج کی ضرورت کے مطابق تبدیلی پر زور دیتے ہیں، مگر وہ موضوع پر ڈرامے کی عظمت کی بنیاد رکھتے ہیں۔ وہ ہدایت کار کی ذہانت اور تخیل کے قائل ہیں، مگر تھیٹر کے مختلف عناصر میں تعاون ضروری سمجھتے ہیں:

"یہ بات تو سمجھ میں آتی ہے کہ تمام لوگ ڈرامے کے ہر پہلو سے یکساں دلچسپی نہیں لے سکتے.... تمام دیکھنے والوں کی توجہ کا مرکز ایک ہی چیز نہیں ہو سکتی .... لیکن اگر ان تمام اجزاء کو ایک دوسرے کا تعاون حاصل ہو جائے تو بات حیرت خیز طریقے پر بن جاتی ہے۔ مثلاً ڈراما لکھنے والا، ہدایت کاری کے تمام پہلوؤں سے واقف نہیں ہوتا۔ اسٹیج کا ڈھانچہ کھڑا نہیں کر سکتا۔ اداکاروں کو ہدایتیں نہیں دے سکتا۔ اسی طرح ہدایت کار میں ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت ہونا ضروری نہیں۔ ایسی

لے جدید اردو ڈراما اور نئی سماجی قدریں۔ ڈاکٹر قمر رئیس۔ نئی قدریں ڈراما نمبر ۱۹۶۸ء

حالت میں ڈراما نویس اور ہدایت کار مل کر کام
کرسکیں تو نتیجہ یقیناً بہتر ہوگا"۔[1]

مثال کے طور پر وہ ماسکو آرٹ تھیٹر کے ڈائریکٹر اسٹانسلاوسکی کا واقعہ بیان کرتے ہیں جو چیخوف کے ڈرامے "دی سی گل" کو ڈرامے کے لیے موزوں نہیں سمجھتے تھے مگر ایک ادیب دوست کے مشورے سے اس ڈرامے کو کامیابی سے پیش کرنے میں عہدہ برآ ہوئے۔ احتشام حسین ہدایت کار کی خوبیوں کے قائل ضرور ہیں مگر اس کی تخلیقی قوتوں کے منکر ہیں۔ اس لیے ہدایت کار کے لیے ڈراما نگار کا تعاون ضروری سمجھتے ہیں۔ دوسرے وہ ہدایت کار کو تھیٹر کے عناصر میں کوئی ممتاز جگہ نہیں دیتے اور نہ ہی محمد حسن کی طرح تھیٹر کے فن کی موجودگی کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے خیال میں ڈرامے میں عظمت تو موضوع سے پیدا ہوتی ہے۔

عشرت رحمانی یوں تو ڈرامے کی کامیابی کے لیے اداکار، تماشائی اور ڈراما نگار کے اشتراک اور تعاون کو ضروری سمجھتے ہیں اور ڈراما نگار کو "فن کا خالق" اور اداکار، کارپرداز اور تماشائیوں کو اس فن کو زندہ و پائے دار بنانے کے ضامن کہتے ہیں اور کبھی اداکار کی ذمہ داریوں کو بیان کرتے ہوئے اسے ڈراما نگار سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں کیوں کہ وہ تخلیق کا ضامن اور تحریک و عمل کا ذمہ دار ہے۔ عشرت رحمانی ہدایت کار کے فرائض کے بیان میں مافی الضمیر کو ذرا وضاحت اور بہتر طریقے سے بیان کرتے ہیں۔

---

[1] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین
آج کل ڈراما نمبر۔ جنوری ۱۹۵۹ء

وہ ہدایت کار کو اداکاروں کی جماعت کا ممتاز فرد سمجھتے ہیں۔
"ہدایت کار عام کھیل کود کی جماعت کے کپتان کی
طرح تمثیل کاری کا سرگروہ ایک ایسا فرد ہوتا ہے
جس کے ذمے اداکاری کی تکمیل کے تمام ضروری
فرائض ہوتے ہیں..... تمام مہتمم ہدایت کار کے
حکم بردار اور اس کے زیرِ نگرانی کام کرتے ہیں۔
ہدایت کار کا خود ڈراما نگار ہونا ضروری نہیں
مگر تمام فنی نکات و جزیات پر عبور رکھنا ازبس
ضروری ہے۔ اگر وہ ڈراما نگار بھی ہو تو یہ اضافی
وصف اس کے کام میں مزید سہولت پیدا کرتا ہے
اور تمام لوازمات کو چار چاند لگاتا ہے"۔[۱]

عشرت رحمانی نے ہدایت کار کو صرف اسٹیج کا امین ہی نہیں بلکہ تمثیل کی کامیابی کا پورا ذمہ دار ٹھہرایا ہے۔ اس طرح عشرت رحمانی تھیٹر کے تمام عناصر میں ہدایت کار کی اولیت کے قائل ہیں اور دوسرے عناصر کے مساوی مرتبے کے قائل ہیں۔

(۴) فن تماشا اور اس کی ہیئت

ڈاکٹر محمد حسن، احتشام حسین اور عشرت رحمانی کی تحریروں کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ محمد حسن اسٹیج کے خصوصی فن کے قائل ہیں اور ڈراما نگار کے لیے اس کی پیروی ضروری سمجھتے ہیں۔ وہ دوسرے عناصر کی ہم آہنگی اور پروڈکشن کی

---

[۱] اردو ڈراما۔ تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی۔ صفحہ ۶۵

تربیت کی عدم موجودگی کو ڈرامے کی ترقی کی سب سے بڑی رکاوٹ کہتے ہیں۔ احتشام حسین ہدایت کار کی ذہانت اور تخئیل پسندی کے قائل ہیں اور تھیٹر کی ضرورت کے مطابق ڈرامے میں تبدیلی ضروری سمجھتے ہیں۔ ان کے خیال میں ڈرامے میں عظمت موضوع سے آتی ہے۔ کومی سر جیوسکی (Komiserjewesky) ڈرامے کو اداکار اور ہدایت کار کا فن کہتے ہیں۔ عشرت رحمانی تھیٹر کے مختلف عناصر کو مساوی درجہ دے کر ہدایت کار کو ان کا سرگروہ اور تمثیل کی کامیابی کا ضامن کہتے ہیں۔ ہدایت کار میں ڈراما نگار کی خوبیوں کو اضافی وصف اور فنی نکات اور جزویات کا ماہر سمجھتے ہیں۔ نظریات کے اختلاف اور ترقی کو اس طرح بھی بیان کیا جا سکتا ہے کہ ابھی تک اردو ڈرامائی تنقید میں ڈراما اسٹیج کے فن کا تابع ہے۔ تھیٹر کے فن میں مختلف عناصر کو مساوی حیثیت حاصل ہے اور ہدایت کار ان کا رہنما اور تمثیل کی کامیابی کا ضامن ہے۔ اردو ڈرامائی تنقید میں مسیح الزماں نے سب سے پہلے تھیٹر کے فن کو تخلیقی فن کہا ہے[۵] مگر تھیٹر کے فن کی ہیئت پر اردو کے کسی نقاد نے روشنی نہیں ڈالی۔

گورڈن کریگ (Gordon Craig) کے خیال میں صرف اداکاری، ڈراما نگاری، مصوری اور رقاصی سے فنِ تماشا (Theatre Art) وجود میں نہیں آتا۔ وہ لکھتے ہیں کہ:۔

"اداکاری، ڈراما، منظر اور رقص کو فنِ تماشا نہیں کہہ سکتے اگرچہ وہ ان تمام اجزاء سے وجود

---

[۵] معیار و میزان۔ مسیح الزماں۔ صفحہ ۱۱

میں آتا ہے۔ اداکاری سے عمل وجود میں آتا
ہے۔ الفاظ ڈرامے کے جسم کی حیثیت رکھتے
ہیں۔ رنگ ونقش سے منظر کی روح بیدار ہوتی ہے۔
اور رقص سے ڈرامے میں روانی آتی ہے۔ یہ تمام
اجزاء ایک دوسرے سے زیادہ اہم نہیں ہیں۔ جس
طرح ایک مصور یا موسیقار کے لیے سب رنگ اور
سب سُر برابر کی اہمیت رکھتے ہیں"۔ [۱]

گریگ نے مزید لکھا کہ اگر آپ کسی تھیٹر آرٹ کو دیکھنے جائیں۔
تو دوبارہ اسے دیکھنا پسند نہیں کریں گے جو تھیٹر کے فن کے نام سے
پیش کیا جارہا ہے۔ آج تھیٹر میں فن کے نمونے کیوں پیش نہیں کیے
جاتے؟ اس کی وجہ یہ نہیں کہ تماشائی اچھا فن دیکھنا پسند نہیں
کرتے یا تھیٹر میں ایک اعلیٰ فن پارہ تخلیق کرنے کے لیے اچھے فن کار
موجود نہیں۔ اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ تھیٹر میں ایک فن کار نہیں ہے تھیٹر
کا فن کار۔ میری مراد مصور، شاعر یا موسیقار سے نہیں۔ تھیٹر میں
صرف شاعری ہی نہیں بلکہ موسیقار اور مصور کا ہنر بے فائدہ ہے۔
اس لیے انھیں ان کی جگہوں پر واپس بھیج دو اور تھیٹر کے فن کار کو
تھیٹر میں جگہ دو اور سات ہدایت کاروں کی جگہ ایک ہدایت کار اور نو
آراء کی جگہ صرف ایک رائے کو اہمیت دو اور وہاں اچھا فن پارہ تخلیق
نہیں کیا جاسکتا ہے جہاں ہدایت کاری میں ایک سے زیادہ دماغ
مصروفِ عمل ہیں اور تھیٹر میں اچھے فن پارے نہ پیش ہونے کے دوسرے
اسباب میں سے یہ ایک اہم سبب ہے۔ [۲]

---

[۱] The Theatre of Shelden Cheney p. 524-25

اس طرح گریگ نے تھیٹر کے مختلف فن کاروں سے توجہ ہٹا کر ہدایت کار پر مرکوز کی۔ گریگ کی نظر میں ہدایت کار دوسرے علوم و فنون کا ماہر ہوتا ہے۔ اس لیے اسے وسیع اختیارات سونپے اور تھیٹر میں ڈراما پیش کرنے کی پوری پوری ذمے داری اس کے کاندھوں پر ڈالی۔

شیلڈن چینے (Shelden Cheney) کے مطابق تھیٹر کے فن کی خصوصیت کی حیثیت سے "ہیئت" کی تلاش اس وقت شروع ہوئی جب تھیٹر میں ہدایت کار نے ترقی کی اور مرکزی حیثیت حاصل کی۔ "ہیئت کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب تھیٹر پروڈکشن ایک خاص ترتیب سے پیش ہو۔ اسٹیج کے مواد کا مکمل استعمال ہو اور تھیٹر کے تمام عناصر ایک مرکز پر اکھٹا ہوں"۔[۱۵]

ہدایت کار (Regisseuror Artist Director)

تھیٹر کے تمام اجزاء کی انتہائی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار لاتا ہے اور ایک کو دوسرے پر چھا جانے سے روکتا ہے۔ ان کی انفرادیت کو اجتماعیت بخشتا ہے۔ پھر ایک تیز بہاؤ اور روانی کے ساتھ ان سب کو ایک نقطہ پر سمیٹ کر فنِ تماشا کو ہیئت بخشتا ہے۔ تماشائی محویت کے عالم میں غیر شعوری طور پر عمل کے بہاؤ، ڈرامے کے نقش، رفتار کے ناز، منظر کی خوبصورتی، موسیقی کے سحر اور تھیٹر کی فضا میں اپنے پیکر سے نکلتا ہے۔ کچھ دیر کے لیے عام سطح سے بلند ہو کر مادی وجود سے آگے بڑھتا ہے۔ روحانی حقائق اس پر منکشف ہوتے ہیں۔ وہ حقیقتوں کا شعور اور ادراک حاصل کرتا ہے۔

۱۵۔ Ibid p. 525

اردو میں اسٹیج ڈرامے کی تنقید میں ڈراموں کو صنفِ ادب کہنے، تھیٹر کے مختلف عناصر کی اہمیت اور حیثیت کو واضح نہ کرنے سے گمراہی پیدا ہوئی۔ تھیٹر کے فن، ہیئت اور ہدایت کار کی مرکزی حیثیت کو نمایاں نہ کرنے سے اردو تھیٹر کی ترقی مغرب کے ترقی یافتہ تھیٹر کی شکل میں نہ ہو سکی۔ بیگم قدسیہ زیدی، حبیب تنویر، خواجہ احمد عباس اور شمع زیدی سے امید تھی کہ وہ اپنی تحریروں سے ڈرامے کے ناقدین اور تھیٹر میں کام کرنے والوں کی رہنمائی کریں گی مگر ایسا نہیں ہوا۔ نتیجے کے طور پر ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے کی تنقیدی روایت کا سامنا کرنا پڑا اور خاص طور سے اردو میں ریڈیو ڈرامے کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی گئی اور اسے کمتر درجہ کا فن کہا گیا۔

عام طور سے ریڈیو ڈرامے کی قسمت کا فیصلہ مسودے کی بنیاد پر ہوا۔ پہلی بار رشید احمد صدیقی نے فضل حق قریشی کے ریڈیو ڈراموں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ "ریڈیو پر نشر ہونے والے ڈراموں کو کامیاب بنانے کے لیے ڈرامے کے مصنف کو اتنی زحمت نہیں گوارا کرنا پڑتی جتنی ریڈیو کے مہتمم کو دقتیں اٹھانا پڑتی ہیں"[1] رشید احمد صدیقی کے بعد عمیق حنفی نے ریڈیو ڈرامے کے تخلیقی عمل کی طرف توجہ دلائی:

"ریڈیو ڈرامے میں پروڈکشن سب سے اہم عمل ہے پروڈیوسر پر ہی مسودے کی تعبیر کا دارومدار رہتا ہے"[2]

---

[1] ریڈیو ڈرامے۔ فضل حق قریشی۔ دیباچہ رشید احمد صدیقی۔ صفحہ ۱۵

[2] تمثیل پرورش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۶

ریڈیو ڈرامائی تنقید

ریڈیو ڈرامے کی تنقید میں عام طور سے خامی یہ رہی کہ ریڈیو ڈرامے کے فن، میڈیم، تکنیک، اور طرز کو انفرادیت نہیں بخشی گئی۔ اسے اسٹیج ڈرامے سے خلط ملط کر دیا گیا۔ تھیٹر، بیلے، موسیقی، فلم کے علاوہ ٹیلی ویژن تک کے اپنے اپنے اصول انتقادیات ہیں۔ ریڈیو کے بھی اپنے تنقیدی مسائل ہیں۔ ان مسائل، تقاضوں اور بنیادوں کو فراموش کر کے ریڈیو ڈرامے کا جو تجزیہ کیا گیا وہ یقیناً ادھورا، نامکمل اور حقیقت سے دور تھا۔

اردو میں مصنفین "ریڈیو ڈراما" نے سب سے پہلے ریڈیو ڈرامے کو ایک نئی صنف کی حیثیت دی ہے۔

> "دنیا ریڈیو سے روشناس ہوئی۔ سائنس کے اس نئے کرشمے کے ساتھ ہی ڈرامے نے ایک نئی صنف کو جنم دیا جسے اصطلاح عام میں ریڈیو ڈراما کہتے ہیں"۔ [۱]

ریڈیو ڈرامے کی بھی اتنی ہی قسمیں ہیں جتنی اسٹیج ڈرامے کی۔ ریڈیو ڈرامے نے اپنی اصناف بھی تخلیق کیں جو اسٹیج ڈرامے میں مفقود ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کے فن اور تکنیک پر امریکہ اور انگلستان میں درجنوں کتابیں اور ریڈیو ڈرامے کے مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ہندی میں ہریش چندر کھنہ کی "ریڈیو ناٹک" سدھناتھ کی "ریڈیو ناٹیہ شلپ" (ریڈیو ڈرامے کا فن) اور

---

[۱] اردو تنقید کے مسائل۔ آل احمد سرور۔ شب خون مارچ ۱۹۶۹ء

امرناتھ چنچل کی ''ریڈیو کے لیے کیسے لکھیں'' خاص اہمیت رکھتی ہیں۔ اردو میں شمشاد رسید، امین اختر کی تصنیف ''ریڈیو ڈراما'' پہلی کوشش کی حیثیت رکھتی ہے۔

حواس کی اہمیت

ریڈیو ڈرامے میں نظر کی کمی کو اس کا عیب کہا گیا اور اسی بنیاد پر اسے کمتر درجہ کا فن قرار دیا گیا۔ دراصل حواس کے ذریعے ہی ہم اردگرد پھیلی ہوئی چیزوں اور کائنات کا شعور حاصل کرتے ہیں۔ حواس خمسہ کو اسی لیے ابتدا سے ہی بڑی اہمیت دی گئی۔ روجر مین ویل (Roger Manvell) نے حواس کو اہمیت دی ہے اور انسان کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ ان کی بدلتی ہوئی اہمیت کا بھی ذکر کیا ہے۔ ابتدائی دور میں جبکہ انسان جانوروں کی زندگی گزار رہا تھا اس وقت قوتِ شامہ اور ذائقہ کی خاص اہمیت تھی۔ انسان نے جیسے جیسے ترقی کی ان کی ضرورت ختم تو نہیں ہوئی مگر ان کی اہمیت گھٹتی گئی۔ جنس اور فن سنگ تراشی میں لمس کو خاص اہمیت ہے اس کے باوجود آرٹ گیلری میں صنم سازی کے فن پاروں کو چھوئے بغیر ان کی عظمت کا نقش ہمارے دل و دماغ میں ابھرتا ہے۔ موسیقی، مصوری، صنم سازی، فلم اور ٹیلی ویژن میں سونگھنے، چکھنے اور چھونے سے ہمیں کوئی مدد نہیں ملتی۔

انسان ترقی کی انتہائی معراج پر پہنچنے کے بعد بھی دیکھنے اور سننے کی ضرورت کو پسِ پشت نہ ڈال سکا۔ ریڈیو ڈرامے نے نظر سے بھی واسطہ نہیں رکھا اور بالکل مختلف طریقے سے زندگی کا جائزہ لیا۔ دیکھنا یہ ہے کہ ریڈیو ڈرامے نے نظر

کی کمی کو کس طرح پورا کیا۔ اس کے طریق کار میں کس قسم کی تبدیلی آئی اور کیا اس نے ڈرامے کو مخصوص ہیئت دی۔

ٹیلی ویژن کی آمد پر عام خیال تھا کہ جس طرح بولتی فلموں نے خاموش فلموں کو محفوظ خانے میں محدود کر دیا تھا، اسی طرح ٹیلی ویژن بھی ریڈیو ڈرامے کو گمنامی کے غار میں ڈھکیل دے گا۔ ہمارے ملک میں تو ابھی ٹیلی ویژن کی آمد آمد ہے۔ مگر مغربی ممالک جہاں ٹیلی ویژن نے کافی ترقی کی اور مقبولیت حاصل کی وہاں بھی ریڈیو ڈرامے نے نہ صرف اپنا وجود برقرار رکھا بلکہ اعلیٰ تخلیقات پیش کر کے لاکھوں اور کروڑں سامعین کو اپنا گرویدہ بنا لیا۔

حواس کی تسکین کے ذرائع

ریڈیو ڈرامے سے نظر چھین لی گئی مگر اس کو کیا کیا جائے کہ اندھے کے کان بھی آنکھ بن جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے نے آنکھوں کی کمی کو آواز (مکالمے) صوت (صوتی اثرات اور موسیقی) خاموشی اور تخیّل سے پورا کیا۔

مکالمہ

ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کو اولیت حاصل ہے۔ کوئی بھی ریڈیو ڈراما نگار مکالمہ نویسی کی بہترین صلاحیت کے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتا۔ وہ الفاظ کا بہت بڑا فیاض ہوتا ہے اور الفاظ کے مزاج سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے جو صوتی حُسن کے ساتھ ساتھ گہری معنویت

رکھتے ہیں اور انیتس کے استعاروں کی طرح ہمارے تخیل کو روشن کرتے ہیں۔ قوت ایمائی (Suggestive Power) کے حامل مکالمے، تخیل کو بیدار کر کے عمل پر اکساتے ہیں۔ روجر مین ویل نے ٹیلی ویژن اور ریڈیو کا موازنہ کرتے ہوئے لکھا تھا کہ:-

"الفاظ علامتی آوازیں ہیں۔ ایک زبان کے بولنے والے بھی ایک ہی لفظ کے مختلف معنی سمجھتے ہیں اور وہ جو کچھ مشترک طور پر سمجھتے ہیں وہ ان کے مشترکہ تجربے کی بنیاد پر موقوف ہوتا ہے۔ یہ اُلجھن خاص کر مجرّد (Abstract) الفاظ کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔" [1]

روجر مین ویل سمجھتے ہیں کہ اعلیٰ تعلیم الفاظ کے استعمال کو ترجیح دے گی مگر کم پڑھے لکھے لوگ تعلیم کے لیے تصویر کو ہی زیادہ اہمیت دیں گے۔ وہ اقرار کرتے ہیں کہ دیکھنے اور سمجھنے میں بہر حال فرق ہے اور عظیم شاعروں کے یہاں الفاظ عظیم قوت کے مالک ہوتے ہیں۔ یوں تو روجر مین ویل بھی الفاظ کی اہمیت سے واقف ہیں مگر وہ تصویر کو تحریر پر فوقیت دیتے ہیں [2] اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ الفاظ اور ان میں مضمر گہری معنویت اُلجھن کا باعث بن جاتی ہے اور کبھی کبھی تحریر کا مفہوم سمجھنے میں مشکل پیش آتی ہے۔ آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ایک خواب کی ایک سے زیادہ تعبیریں ہو سکتی ہیں مگر یہ مسئلہ تحریر ہی نہیں بلکہ دوسرے فنون سے بھی تعلق رکھتا

---

[1] On The Air by Roger Manvell p.p. 116.

[2] Ibid. p. 116.

ہے۔ ڈراما نگار کی تحریر کو مخصوص معنی دینے کے لیے ہدایت کار، صداکار کا تعاون حاصل کرتا ہے اور سامع کا تخیل اس مخصوص معنی سے ہٹ کر کچھ اور نہیں سوچتا۔ صداکار کی آواز الفاظ کو حرکت اور زندگی دے کر سامع کے تخیل کو اسیر کر لیتی ہے۔ مکالموں کی ادائیگی میں شگفتگی، شیرینی، لگاوٹ اور لچک، دکھ اور درد، کسک و کراہ، تذبذب، ٹھہراؤ اور خاموشی سامعین کو مقررہ راہوں پر گامزن رکھتی ہیں اور کبھی کبھی ایک کراہ، خاموشی اور تذبذب سے کیفیت پیدا ہوتی ہے جو بہت سی تصویروں اور تحریروں سے پیدا نہیں کی جا سکتی۔ الفاظ کا طلسم، آواز کا سحر اور تخیل کی بیداری سے صوتی تصویریں عام تصویروں سے زیادہ فکر انگیز ہوتی ہیں۔ میری کروزیر (Mary Crazier) نے الفاظ کی مختلف خوبیوں کی وجہ سے اسے تصویر پر زیادہ اہمیت دی ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> "نظارہ (Vision) خیال کو محدود اور سوچ وچار کی قوت کو زائل کرتا ہے۔ جس خیال کی تصویر ہم مختصر الفاظ میں کھینچ سکتے ہیں اسے اگر کیمرے کے سامنے پیش کیا جائے تو وہ گنجلک معلوم ہوگا۔"[۱]

مکالموں کا اسلوب

چونکہ ریڈیو ڈرامے میں نظر کام نہیں کرتی اس لیے کرداروں

---

[۱] Broadcasting (Sound and Television) by Mary Crozier p. 199

کی تعمیر، ماحول اور مناظر کا اظہار، کرداروں کی آمد و رفت، حرکات و سکنات، چہرے کا اتار چڑھاؤ مکالموں کے ذریعے ظاہر کیا جاتا ہے، ریڈیو ڈرامے نے مکالموں کے ذریعے نثر کی کمی اور اظہار و ادا میں فطری انداز اور ذاتی تعلق کو ترقی دی۔ یونانی ڈراما بیانیہ تھا۔ مکالموں اور بیان میں تقریر کا عنصر بہت نمایاں تھا۔ ہمارے اپنے زمانے میں مائیکروفون کی ایجاد کے باوجود آج بھی اسٹیج ڈراما زور اور اونچی آواز سے ادا کیے جانے والے مکالموں سے آزاد نہ ہو سکا۔ آخری صف میں بیٹھے ہوئے تماشائی ڈرامانگار اور صداکار کے فن پر اثر انداز ہوئے۔ وہ راز و نیاز کی باتیں جو ہونٹوں کی لرزش اور سانس کے زیر و بم پر ادا کی جاتی ہیں، اسٹیج پر مصنوعی طریقے سے ادا ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں صداکار مائک کے قریب اور دوری سے سامعین سے قریبی رشتہ قائم رکھتا ہے۔ ٹائیرون گھتری (Tyron Guthrie) نے اپنے ریڈیو ڈراموں کے پیش لفظ میں لکھا تھا کہ :۔

> "مائیکروفون ڈرامے کا اثر اسٹیج ڈراموں کے مقابلے میں زیادہ گہرا اور بے تکلف ہوتا ہے۔ کیونکہ لکھنے اور بولنے میں اونچی آواز کا خیال نہیں رکھا جاتا جو پچھلی صف اور گیلری میں بیٹھے تماشائیوں تک سنائی دے وہ (ریڈیو ڈرامے) زیادہ لطیف اور نازک ہوتے ہیں کیونکہ سامعین انھیں گھروں میں تنہائی میں سنتے ہیں اور تماشاگاہ میں اپنی حیثیت فراموش کر کے نہیں بیٹھے رہتے، جہاں افراد گروہ کی

شکل میں تبدیل کر دیے جاتے ہیں اور وہ اس
نازک احساس اور لطیف ادراک سے محروم
ہو جاتے ہیں جو ایک فرد تنہائی میں محسوس
کرتا ہے۔" [۱]

ریوتی سرن شرما مکالموں کے فطری لہجے اور روزمرہ کی گفتگو کی خوبیوں کو ریڈیو ڈرامے کا حُسن سمجھتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:-

"ریڈیائی ڈرامے کے مکالمے لہجے کے اعتبار
سے زیادہ فطری ہوتے ہیں۔ ان میں دبے لہجے
کے الفاظ (Under tones) دھیمی خودکلامی
(Low Soliloquies) اور ادھورے الفاظ
جذباتی ردّعمل کو ظاہر کرنے والی بے نفظ آوازوں
(Wordless Sound) اور سانسوں کی
ابھرتی گرتی آوازوں کے لیے خوب گنجائش
ہوتی ہے جو ہماری روزمرہ کی جذباتی گفتگو کا
بہت اہم صوتی حصّہ ہوتے ہیں۔" [۲]

عہد ایلزبتھ میں سینری کے متحرک پردوں کی کمی نے

---

[۱] Introduction to Radio Play: Tyrone Guthrie. British Radio Drama by Val Gilgud pp. 45

[۲] ریڈیائی ڈراما اور اسکی تکنیک ۔ ریوتی سرن شرما
آج کل ڈراما نمبر صفحہ ۶۲

جس طرح اس عہد کے ڈراموں کے مکالموں میں فطرت کے اظہار کی ضرورت کو پیدا کیا تھا اسی طرح ریڈیو ڈرامے میں نظر کی کمی نے مکالموں میں مناظر اور موسم کی ضرورت پیدا کی۔

اسٹیج ڈرامے میں بہت سی اَن کہی بے آواز اور غیر متحرک چیزوں کی اہمیت ہوتی ہے۔ شیکسپیر کے ہملٹ (Hamlet) میں ہملٹ کے باپ کی روح اسٹیج پر ظاہر ہوتی ہے اور پورا منظر دہشتناک ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جب ریڈیو ڈرامے میں جذبات کی شدت میں تذبذب، ٹھہراؤ یا وقفہ آتا ہے یا کسی کی موت واقع ہوتی ہے اور ساتھی کردار ایک لمحہ کے لیے چپ ہو جاتا ہے۔ تو ہم تخیل کی آنکھ سے دیکھتے ہیں کہ اس کے گالوں پر آنسو بہہ رہے ہیں۔ اسی طرح سامعین ریڈیو ڈرامے کے عمل میں اضافہ کرتے ہیں۔ اسٹیج ڈراما کسی چیز کو دکھا کر، بتا کر تاثر پیدا کرتا ہے ریڈیو ڈراما حرکت و خاموشی سے اسے حاصل کرتا ہے۔

جہاں اسٹیج ڈرامے میں نظر معاون ثابت ہوتی ہے وہاں اس کی یہی خوبی خامی بن جاتی ہے۔ سینری، سیٹ، روشنی، آرکسٹرا لباس، پوشاک، بجاوٹ اور اشارے طبیعت میں انتشار پیدا کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اہم کردار جو ایک دو مکالمے بولنے کے بعد اگلے عمل کے لیے اسٹیج پر موجود رہتے ہیں ان کی موجودگی سے توجہ بٹی رہتی ہے۔ رڈولف آرن ہیم (Rudol Arheim) بھی ثانوی حیثیت کے کردار، ان کے غیر اہم عمل اور سپاٹ چہرے کو ڈرامائی تاثر کے لیے مہلک قرار دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما غیر ضروری عناصر اور انتشار سے پاک ہے۔ سامعین کی پوری توجہ کہانی کے منطقی ارتقاء پر مبذول رہتی ہے۔ کلیم الدین نے جہاں ریڈیو اور

ریڈیو ڈرامے کی بہت سی خامیاں بیان کی ہیں وہاں وہ لکھتے ہیں کہ "سنیما اور تھیٹر میں بہت سی چیزیں ہماری توجہ کو جمنے نہیں دیتیں، اسے منتشر کر دیتی ہیں۔ سینری کا رنگین حسن، لباس و آرائش کی چمک دمک، اداکاروں کا چلنا پھرنا، ان کے اشارے کنائے۔ ان کی صورتیں اور شخصیت۔ غرض بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جو ہمیں کھینچتی ہیں اور ہم سے جو کچھ کہا جا رہا ہے اسے پوری توجہ سے نہیں سن سکتے ...... بہرکیف ریڈیو میں ہماری توجہ کو منتشر کردینے والے سامان نہیں۔ ہم کامل غور سے سن سکتے ہیں۔"[۵]

(۲) صوتی اثرات اور موسیقی

ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کے علاوہ صوتی اثرات اور موسیقی سے بھی نظر کی کمی کو دور کیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اسٹیج، فلم اور ٹیلی وژن نے بھی صوتی اثرات اور موسیقی سے تخیل کو بیدار کیا اور ڈرامائی تاثر پیدا کیا ہے مگر ریڈیو ڈرامے نے ایک سماعتی فن ہونے کے تعلق سے اس سے انتہائی تخلیقی کام لیا۔ صوتی اثرات اور موسیقی سے ماحول کی تخلیق، جذبات کی ادائیگی، مناظر کی تبدیلی اور پس منظر کی موسیقی سے مکالموں اور ماحول میں جان ڈالی۔ صوتی تصویر لفظی تصویر سے زیادہ تخیل خیز اور عام تصویر سے زیادہ اثر انگیز ہوتی ہے۔ صوتی اثرات مکالموں کو صداقت بخشتے ہیں اور مختلف فریکونسی کے استعمال سے ریڈیو ڈرامے کو خوشگوار سماعت مہیا کرتے ہیں۔ صوتی تصویر، بندش اور ترتیب سے ڈرامے کی ضرورت کے مطابق ماحول اور موقع کو پیدا کرتے ہیں۔ صوتی تصویر کم وقت میں گہرے تاثر کو جنم دیتی ہے۔

---

[۵] ریڈیو اور کلچر۔ کلیم الدین احمد۔ سخن ہائے گفتنی صفحہ ۵۰۶ ـ ۵۰۵

صوتی اثرات سے بلندی، پستی، دوری، قربت، کھلی اور بند جگہ کا اظہار ہوتا ہے۔ ایک متوازن اور متناسب صوتی تصویر سے سمتوں کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے حرکت، روانی، کشمکش، تصادم، سکون، صبح اور شام کو ظاہر کیا جاتا ہے۔ آواز اور صوت کی رفتار میں اضافہ کرنے سے مختلف مقاصد پورے کیے جا سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ آواز کو مسنح کرکے، گونج پیدا کرکے، صاف کرکے اور کبھی کسی صوت کو اس کے سرچشمے کے علاحدہ استعمال سے مختلف قسم کے اثرات پیدا کیے جاتے ہیں۔ صوتی اثرات سے حقیقی، ماحولی، تشریحی، اشاراتی، شناختی، اجمالی، تمثیلی، تجریدی، ڈرامائی اور نقلی اصوات پیدا کی جا سکتی ہیں۔ جہاں صوتی اثرات مناظر میں ربط پیدا کرتے ہیں وہاں مونتاژ کے ذریعے نفسیاتی کیفیت، مجرّد خیال اور مزاحیہ فضا پیدا کی جاتی ہے۔ دنیا میں عام واقعات کسی گہرے صوتی اثر کے حامل نہیں ہوتے۔ مختلف صوتی اثرات اور صوتی تصویر سے واقعات میں گہری ڈرامائیت پیدا ہوتی ہے۔

مکالمے، صوتی اثرات، موسیقی اور خاموشی سے سامع کے تخیل کو بیدار کرکے ڈرامے کے عمل میں شریک کرتے ہیں۔ نظر کی کمی تخیل کی پرواز میں حائل نہیں ہوتی اور سامع کو لفظی اور صوتی تصویروں میں اپنی پسند، اپنے مزاج اور معیار کے رنگ بھرنے کے لیے آزادی دی جاتی ہے۔

(۳) تخیل

تخیل صرف ریڈیو ڈرامے کی میراث نہیں۔ اسٹیج، فلم اور

ٹیلی ویژن بھی تماشائیوں کے تخیل کو متحرک کرتے اور آسودگی بخشتے ہیں۔ ان فنون میں نظر کی موجودگی میں تخیل کی فراوانی اور اس درجہ اشتراک کی ضرورت نہیں رہتی۔ تماشائی کھیل دیکھتے ہیں اور آسودگی حاصل کرتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما پہلے سامع کے تخیل کو حرکت دیتا ہے پھر تسکین بخشتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں تماشائی صداکاروں سے قریب نہیں ہوتے اور نہ ہی عمل ان کے سامنے پیش ہوتا ہے۔ اس لیے ہدایت کار ریڈیو ڈرامے کی تخلیق میں اس بات کا خاص خیال رکھتا ہے کہ وہ تخیل کو حرکت دے کر قابو میں رکھے اور ڈرامائی عمل میں زیادہ سے زیادہ شریک رکھے۔ اگر ایک بار بھی سامع کا تخیل ڈرامے کی فضا سے بھٹک جاتا ہے تو پھر کتنی ہی کوشش کی جائے وہ دوبارہ اس طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ تخیل کے تعاون سے سامعین ڈرامے میں شرکت کرتا ہے۔ نظر کی کمی اور ہدایت کار کی تخیل بیداری کی سعی سے سامع ڈرامائی فضا میں ڈوب جاتا ہے اور ریڈیو ڈرامے سے مسرت اور بصیرت حاصل کرتا ہے۔ ٹائی رون گتھری (Tyrone Guthrie) لکھتے ہیں۔

"ریڈیو ڈرامے میں وہ خوبیاں مضمر ہیں جو فلم اور اسٹیج کو میسر نہیں۔ اگرچہ کہ اس میں تاثر محدود ہوتا ہے مگر مقدار میں بہت سی ارتکاز کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں آنکھوں کو ثبوت نہیں دینا پڑتا۔ سامع کا تخیل مبہم تصویروں کی تراش خراش کے بعد ان کو واضح تصویروں میں [illegible] جاتا ہے۔ ڈراما نگار ہدایت کار اور صداکار [illegible] شاعرانہ [illegible] اور خیالات

کے پردے کے پردے روانہ کرتے ہیں اور
سامع کا تخیل ان مبہم تصویروں کو واضح شکل
دیتا ہے"۔[۱]

(۱) ریڈیو ڈرامے کی خوبیاں۔ ذاتی پسند

ریڈیو ڈرامے کے تمام ناقدین نے سامع کے تخیل کی زرخیزی اور ڈرامے کے عمل سے اشتراک کے گہرے نتائج کا اظہار کیا ہے۔ اسٹیج، فلم اور ٹیلی وژن تماشائیوں کے تخیل کو بیدار ضرور کرتے ہیں مگر تماشائیوں کا تخیل، اداکاروں اور مصوروں کے سنہری پردوں کے اردگرد پروانہ کرتا ہے۔ اسے کسی دوسرے کی پسند میں اپنی پسند تلاش کرنا پڑتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں سامع کا تخیل اپنی تصویر آپ ڈھالتا ہے۔ یہ تصویر وہ تصویر ہوتی ہے جو اس کے ذہن کے نہاں خانوں میں برسوں سے مقیم ہے جسے اس کے مزاج اور پسند نے بڑی محنت اور جانفشانی سے ڈھالا، سنوارا اور سجایا ہے۔ جب سامع صداکارہ کی آواز سنتا ہے تو اس کے تخیل کی تصویر اس کی اندرونی آنکھ کے سامنے آجاتی ہے۔ اسی طرح ریڈیو ڈراما سامعین کو جو تسکین بخشتا ہے وہ نہایت ذاتی اور انفرادی ہوتا ہے۔ اس میں کسی اور کی پسند کو دخل

---

[۱] Forward of squirrel's cage. The flowers are not for you to pick and Matrimonial news by Tyrone Guthrie British Radio Drama by Val Gulgid p. 44-45

نہیں ہوتا۔ آرن ہیم (Arnheim) آدی مرزبان (AdiMarzaban) اور گتھری (Guthrie) نے تخیل پر ذاتی اثرات کو قبول کیا ہے۔ ایڈورڈ لیویسی (Edward Livesey) جو بی بی سی کے تربیتی اسکول کے اتالیق ہیں لکھا کہ یوں تو تجریدی اور منطقی دلائل کو ڈرامائی تخلیق کے مقابلے میں تحریر سے اچھی طرح سمجھا یا جا سکتا ہے مگر وہ ریڈیو میں محرک کرنے کی عظیم قوت کے قائل ہیں وہ لکھتے ہیں کہ:۔

"لوگوں کو محرک کرنے کی ریڈیو میں نامعلوم اسباب کی وجہ سے حیرت انگیز قوت پوشیدہ ہے۔ گھر پر اور خاص طور سے تنہائی میں جب سامع ریڈیو سنتا ہے تو وہ کوئی مزاحمت نہیں کرتا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ وہ ایک فرد کی حیثیت رکھتا ہے۔ جب وہ کپڑے پہن کر کسی تفریح کے لیے جاتا ہے تو وہ آس پاس کے لوگوں سے متاثر ہوتا ہے اور وہی کرتا ہے جس کی لوگ توقع رکھتے ہیں۔ وہ اپنے گھر میں بیٹھ کر خواب کی آوازوں کو اپنے خواب کی آوازیں ماننے کے لیے تیار ہے . . . . ریڈیو کا میدان تخیل ہے اس کے علاوہ تخیل کی آنکھ ہماری مادّی آنکھ سے کہیں زیادہ طاقتور ہے کیونکہ یہ انتہائی ذاتی اور اپنی ہوتی ہے۔ آتشیں اژدہا۔ آتشیں اژدہا کہنے سے ہر آدمی آتشیں اژدہا دیکھے گا اور اگر اسے تصویر میں پیش کیا جائے تو لوگ اس کو آتشیں اژدہے کی حیثیت سے پہچان لیں گے۔ تخیل کا

آتشیں اژدہا ان کا اپنا آتشیں اژدہا ہوگا۔ یہ وہ
اژدہا ہے جس کے ساتھ وہ بہت عرصے سے رہتے
آئے ہیں۔ اگر ایک آتشیں اژدہا سنیما کے پردے
پر دکھایا جائے تو تماشائی اس کو پہچان لیں گے مگر
یہ کسی اور کا آتشیں اژدہا ہوگا۔ اس لیے حقیقی معنوں
میں ریڈیو ایک نظری میڈیم (Visual Medium) ہے
ایڈورڈ لیوسی کے خیالات کی گونج وال گلگڈ (Val
Gilgud) کے یہاں سنائی دیتی ہے۔ وال گلگڈ عرصہ دراز تک
بی بی سی کے ڈراما ڈیپارٹمنٹ کے اندر رہ چکے ہیں اور ان کے
تجربے کی صداقت ان الفاظ میں ظاہر ہوتی ہے:

"مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ ریڈیو ڈرامے کی بہت
سی خوبیوں میں سے ایک فریب نظر (Illusion)
پیدا کرنے کی استعداد ہے مگر یہ فریب نظر اسٹیج
کے فریب نظر سے مختلف ہے جس کی بنیاد مقررہ
اور روایاتی ڈرامائی مفاہمت کے تسلیم کرنے پر قائم
ہے لیکن ریڈیو کا فریب نظر پورا اور مکمل ہوتا ہے
آتش دان کے قریب بیٹھے ہوئے سامعین ریڈیو
ڈراما سنتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے اور ان کے درمیان
کوئی چیز حائل نہیں رہتی۔ نہ تو یہاں

---

۱۵ Sound Broadcasting and Society by Edward Livesey p.p. 14 ed. by Wickham The Relations between universities and Film, Radio and Television

ارکسٹرا پٹ (Orchestra pit) کی رکاوٹ
ہوتی ہے اور نہ روشنیوں (Foot lights) کی۔
نہ تو پینٹ کیے ہوئے فلیٹ ہوتے ہیں اور نہ گریس
پینٹ (Grease paint) اور مصنوعی بالوں کے
استعمال کی ضرورت۔ گھر کی سادہ فضا میں غیر مصنوعی
آوازوں سے کہانی بیان ہوتی ہے"۔[1]

آدی مرزبان بھی ریڈیو ڈرامے میں خیال کی وسعت تخیل کی
فراوانی، مکالموں، صوتی اثرات اور موسیقی کی پوشیدہ مگر اہم قوت
کے قائل ہیں۔ وہ زیادہ سے زیادہ مواد کی جگہ کم سے کم مواد سے
گہرے ڈرامائی تاثر حاصل کرنے میں ایڈورڈ لیویسی کے ہم خیال
ہیں۔ وہ اسٹیج کے ماہر سے ماہر کار پینٹر یا الفاظ کے بلیو پرنٹ
(Blue print) پر سامع کے تخیل کو فوقیت دیتے ہیں وہ تخیل
کی دنیا کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

"یہ دنیا (Imagined mind world) نہ تو ایک
سمتی ہوتی ہے اور نہ سنی سنائی ریڈیو کے سامعین جانتے
ہیں کہ جذبات کی انتہائی شدت کی حالت میں وہ تمام حواس
سردی، گرمی، نرمی، سختی، روشنی اور اندھیرے میں
شرابور ہو جاتے ہیں"۔[2]

---

[1] British Radio Drama by Val Gilgud p.p. 39.
Studies in Broadcasting by All India Radio
[2] The Technique of the Radio Play by Adi Marzaban p.p. 20

ریوتی سرن شرما کے "انسان" اشونی کمار گھوش کے "کونارک" کے سامعین اس حقیقت سے واقف ہیں۔ تخیل کی اس فراوانی کی وجہ سے ایڈورڈ لیویسی نے ریڈیو میڈیم کو نظری میڈیم کہا۔ ریڈیو ڈراما اس وسیلے سے انتہائی درجے کی قوت حاصل کرتا ہے اور سامع کی داخلی چشم واکر کے ہدایت کار کی تعمیر کردہ کائنات کے جلوے دکھاتا ہے۔

(۲) عمل

عمل ڈرامے کی روح ہے۔ موضوع کتنا ہی عظیم ہو، کردار کتنے ہی جاندار ہوں اور ڈراما نگار، اداکار، موسیقار، مصور اور ہدایت کار کتنے ہی باصلاحیت کیوں نہ ہوں اگر ڈرامے میں حرکت عمل، کشمکش اور تصادم نہ ہو تو وہ ادب پارہ ہو سکتا ہے لیکن ڈراما نہیں ہو سکتا اور تمام عناصر مل کر بھی ڈرامے کو وہ عظمت نہیں بخش سکتے جو عمل کی موجودگی میں اسے حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور اور ہر زمانے میں مختلف عناصر کی اہمیت میں اضافہ اور کمی ہوتی رہی مگر مشرق و مغرب قدیم اور جدید دور میں عمل سے انکار نہیں کیا گیا۔ یونانی ڈراموں میں واقعات کشمکش اور تصادم کو اسٹیج پر پیش نہیں کیا جاتا تھا۔ کورس یا کرداران کو بیان کر دیتے تھے۔ اس لیے کہا جاتا ہے کہ یونانی ڈرامے کی ایک خاصیت اس کا بیانیہ انداز تھا۔ عہد ایلزبتھ کے ڈراما نگاروں نے عمل کو اسٹیج پر پیش کیا۔ ڈرائڈن (Dryden) کی "دی ایسے آف ڈرامیٹک پوئزی" (The Essay of Dramatic Poesy) میں لیسی ڈس (Lesideius) فرانسیسی ڈراموں

کے حق میں آواز بلند کرتا ہے اور انگریزی ڈراموں کے بارے میں کہتا ہے کہ بہت سے ایسے واقعات جیسے جنگ، یکیکی، (duel) اور دردناک مناظر کو اسٹیج پر پیش کرنا مناسب نہیں اور انھیں فرانسیسی ڈرامانگاروں کی طرح بیان کر دینا زیادہ مناسب ہے۔ نانڈیر (Nander) فرانسیسی ڈراموں کے بیانیہ (Narrative، کو پسند کرتا ہے مگر انگریزی ڈراموں میں عمل کی بہتات کو اس بنیاد پر روا رکھتا ہے کہ وہ انگلستان میں ڈرامے کی روایت کا ایک اہم حصہ ہے اور تماشائی اس سے حظ حاصل کرتے ہیں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اگر انگلستان کے ڈرامانگار عمل کو ضرورت سے زیادہ دکھاتے ہیں تو فرانس کے ڈرامانگاروں نے عمل کو کم اہمیت دی ہے۔ اس لیے نانڈیر کے خیال میں ایک اچھے ڈرامانگار کو بیچ کا راستہ اختیار کرنا چاہیے تاکہ تماشائی ضروری عمل کی غیر موجودگی سے تشنہ نہ رہ جائیں اور ڈرامے میں ایسے دردناک اور الم ناک واقعات کی پیش کش سے اجتناب برتنا چاہیے جن سے تماشائیوں کو صدمہ پہنچے اور ان کے ذوقِ سلیم پر گراں گزریں۔ لہٰذا ایلزبتھ کے ڈراموں میں واقعات کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ انھیں بیان بھی کر دیا گیا تھا۔

جدید ڈراموں میں "دست و پا" کی کشمکش کم ہے اور خیالات و نظریات کی کشمکش زیادہ۔ یہ کشمکش، یہ تصادم اور عمل مکالموں کے ذریعے زیادہ پیش کیا جاتا ہے شیلڈن چینے (Shelden Cheney) بیان کی خوبی کے بارے میں تحریر کرتے ہیں کہ "جب کلاسیکی ڈرامے کا نقیب یا مخبر دشمنوں کی فوج کی شہرِ پناہ تک پہنچنے کی خبر دیتا ہے یا لڑائی کی تفصیلات

بیان کرتا ہے تو ہم یہ نہیں کہتے کہ اگر فوج کو اسٹیج پر پیش کیا جاتا یا ہمارے سامنے جنگ لڑی جاتی تو زیادہ بہتر تھا۔ ہم صرف یہ دیکھتے ہیں کہ کیا نقیب جنگ کے گہرے تاثرات میں ڈوبا ہمارے سامنے کھڑا ہے اور ہماری روح اس کی روح کے ساتھ جذب ہو گئی ہے"۔[۱]

ریڈیو ڈرامے میں صوتی اثرات، مکالموں اور بیان کے ذریعے عمل کا اظہار ہوتا ہے۔ مکالمے اور بیان، کردار اور واقعات کی آرائش کے لیے استعمال نہیں ہوتے۔ وہ جہاں کردار کی شخصیت پر روشنی ڈالتے اور موقع و محل کو بیان کرتے ہیں وہاں ڈرامے کے عمل کو بھی تقویت دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں ایپک کا بیانیہ اور ڈرامے کا عمل ایک دوسرے کو سہارا دے کر کشمکش اور تصادم اور حرکت و عمل کا بہترین نمونہ پیش کرتے ہیں۔

عمیق حنفی اس حقیقت کا اعتراف کرتے ہیں کہ ریڈیو ڈرامے میں کشمکش اور تصادم کو پیش کرنے کی پوری صلاحیت موجود ہے۔ ریڈیو ڈراما ایک سماعتی فن ہے اور صوت میں عمل کے اظہار کے لیے الفاظ اور آواز سے کئی گنا زیادہ قوت ہے۔ کرداروں کے پیروں کی چاپ ہو یا ان کی محرومی اور مسرت کا اظہار، دروازوں کا کھلنا بند ہونا ہو یا سواریوں کی آمد و رفت وہ ریڈیو ڈرامے کے عمل کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہیں۔ ایک کردار اپنے دکھ کے اظہار میں طویل بیان سے کام لے سکتا ہے

---

[۱] The Theatre: Shelden Cheney p.p. 487

مگر اس کی ایک آہ، ایک سسکی اور اس کا خاموش ہو جانا نہ صرف اس کردار کی قلبی کیفیت کو ظاہر کرتا ہے بلکہ کہانی کی رفتار اور ڈرامائیت کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین نے گفتار کو ریڈیو ڈرامے کا عیب کہا ہے۔ ان کے خیال میں ریڈیو ڈرامے میں عمل کی کمی ہے:

"'عمل' سے زیادہ 'گفتار' کا پہلو ڈرامے پر غالب رہتا ہے۔ تماشا دیکھنے والوں کا اشتیاقِ دید آسودہ ہونے کے بجائے زیادہ تشنہ ہو جاتا ہے۔ وہ ڈراما دیکھتے وقت اپنے پورے ذوقِ تماشا کو آسودہ کرنا چاہتے ہیں"[1]

ریڈیو ڈرامے کا ہر لفظ کہانی کے ارتقا میں اہمیت رکھتا ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی عمل کا اظہار ہے۔ کم درجہ کے ریڈیو ڈرامے میں مکالمے عمل کو تقویت نہیں پہنچاتے اور محض آرائش و زیبائش کے لیے استعمال ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے اور اسٹیج ڈرامے کے عمل کا فرق صرف اتنا ہے کہ اسٹیج ڈرامے میں بے آواز حرکت اور خاموش اشارے بھی اہمیت رکھتے ہیں اور عمل کو جاری رکھتے ہیں جب کہ ریڈیو ڈرامے میں عمل اپنے اظہار کے لیے الفاظ، آواز، صوت اور کبھی خاموشی کا محتاج ہے۔ احتشام حسین نے ریڈیو ڈرامے کے عمل کی اس انفرادیت کو ذہن میں رکھ کر تحریر فرمایا کہ "عمل جو ڈرامے کی اساس ہے اسٹیج پر ایک شکل میں اور

---

[1] ادبی ڈرامے۔ ڈاکٹر اعجاز حسین۔ صفحہ ۵

ریڈیو پر دوسری شکل میں ظاہر ہوتا ہے"[۱] عمیق حنفی ریڈیو ڈرامے کے عمل کی انفرادیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "ریڈیو ڈرامے کے کردار کی کشمکش اور عمل کا اظہار مکالموں سے مکالموں کی بین السطور فضا سے ہوتا ہے اور خوب ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں چابکدست پروڈیوسروں اور مصنفوں کے کمالِ فن سے گونگے کردار اور بے لفظ آوازوں سے بھی کامیاب تاثر پیدا کیا جا چکا ہے"[۲] وہ ناقدین جنھوں نے ریڈیو ڈرامے کی انفرادیت پر نظر نہیں رکھی وہ ریڈیو ڈرامے کے عمل کی بدلی ہوئی شکل کا پورا پورا اندازہ نہیں لگا سکے۔

اسٹیج ڈراما، فلم اور ٹیلی ویژن عمل کے اظہار کے لیے کسی نہ کسی مقام کے پابند ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں ریڈیو اسٹوڈیو سے لفظی اور صوتی تصویریں ہواؤں کے دوش پر چلتی ہیں اور سامع کے تخیل میں عمل کا اظہار ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے، اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کی طرح عمل کے لیے کسی مقام کا محتاج نہیں۔ نہ ہی ریڈیو ڈرامے میں سیٹ اور سینری، لباس اور پوشاک پر دولت صرف کی جاتی ہے۔ صداکاروں کی آواز کی خوبی ہی ان کا سب سے بڑا وصف ہے۔ وہ صداکار جو اپنی شکل و صورت کی وجہ سے دوسرے فنون میں جگہ نہیں پا سکتے ان کے استقبال کے لیے ریڈیو اسٹیج کے دروازے ہمیشہ کھلے ہیں۔

---

[۱] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ احتشام حسین۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۸۔ [۲] تمثیل بر دوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی نیا دور۔ نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۶

(۳) احادِ ثلاثہ

کلاسیکی عہد سے دورِ جدید تک احادِ ثلاثہ نے ڈراموں اور تنقیدی نظریات کو متاثر کیا۔ کارنیلی، ملٹن اور والٹیر نے وحدتوں کے حق میں آواز بلند کی تو وکٹر ہیوگو اور گوئٹے نے ان نظریات کو باطل قرار دیا۔ شیکسپیئر نے وحدتوں سے لاپرواہی بھی برتی اور انھیں قبول بھی کیا۔ رومانی تحریک کے دور میں ڈراما نگاروں نے اپنے تخلیقی شعور کی بنیاد پر ان وحدتوں کو اپنایا۔ حقیقت پسندی نے پھر سے وحدتوں کا شعور تازہ کیا اور وہ لوگ جو وحدتوں کے خلاف صف آرائی کیے ہوئے تھے وہ بھی غیر شعوری طور پر وحدتوں کی پابندی کرنے لگے۔ وحدتِ تاثر کے لیے وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی ضروری تھی۔ کچھ ڈراما نگاروں نے وحدتِ زماں کی کمی کو کہانی کے ربط و تسلسل سے پورا کرنے کی کوشش کی۔ یہ بھی کہا گیا کہ ڈرامے کا حقیقت نگاری سے کوئی تعلق نہیں اور اسٹیج کو اسٹیج سمجھنا چاہیے۔ اسٹیج عام سطح سے بلند جگہ ہے جہاں حقیقت بہتر اور نئی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ احتشام حسین وحدتوں کے بارے میں رقمطراز ہیں کہ:

> ”آج وحدتوں کا مفہوم اچھا خاصا بدل چکا ہے۔ ان کا استعمال میکانکی نہیں رہ گیا ہے بلکہ یہ ڈراما نگار کی ذہانت اور تخلیقی صلاحیت پر مبنی ہے کہ وہ واقعات کو کس طرح ترتیب دیتا ہے۔ زماں و مکاں کے فطری تعلق کو کس طرح برقرار رکھتا ہے۔

کہانی میں وحدت کا تصور کس طرح پیدا کرتا ہے
اور پورے ڈرامے کو فن بنا کر کس طرح پیش
کرتا ہے"۔[1]

ڈرامے کے فن نے بہت ترقی کی اس کے باوجود آج بھی وحدتِ زمان و مکاں کا استعمال یا اجتناب ڈراما نگار کی صلاحیت کی اہم کسوٹی ہے۔ ڈراما نگار کو فکر کے ساتھ فن کی دشوار گھاٹی سے گزرنا ہوتا ہے۔ پہلے کی طرح آج بھی ڈراما نگار ان راہوں کی تلاش کے لیے مجبور ہے جو وحدتِ زماں و مکاں سے ہٹ کر گزری ہیں۔

فلم کی طرح ریڈیو ڈراما بھی وحدتِ زماں و مکاں سے آزاد ہے۔ وہ صرف حال سے مستقبل کی طرف بڑھتا ہے بلکہ ماضی کو ساتھ لے کر چلتا ہے۔ یوں تو اسٹیج اور ریڈیو ڈرامے میں قوتِ متخیلہ برابر کام کرتی ہے مگر نظر کی کمی اور یکسوئی سے ریڈیو ڈرامے کے سامعین کا تخیل بہت بیدار ہوتا ہے اور اسے ایک بار حرکت دینے سے اس کی تمام تر تخلیقی صلاحیت بیدار ہو جاتی ہے اور وہ اشاروں اور علامتوں سے تخیل کی دنیا آباد کر لیتی ہے جو حقیقی دنیا سے زیادہ پُر اثر، جاذب اور دل کش ہوتی ہے۔ موسیقی اور صوتی اثرات سے زماں و مکاں کی تبدیلی فطری معلوم ہوتی ہے اور سامعین ڈراما نگار کے ساتھ ساتھ دور دراز علاقوں اور زمانوں کی سیر کرتے ہیں۔ ریوتی سرن شرما ایک ریڈیو ڈراما نگار کو افسانہ نویس اور ناول نویس سے کم نہیں سمجھتے۔

---

[1] ڈرامے میں وحدتوں کا مفہوم۔ احتشام حسین۔ اعتبارِ نظر۔ صفحہ ۲۶۶

"روایتی ڈراما نگار کی طرح وہ وحدتوں کی بندش میں گرفتار نہیں ہے۔ وہ زماں اور مکاں کے مقابلے میں اس قدر آزاد ہے جس قدر کہ افسانہ نگار اور ناول نویس" [۱]

ریوتی سرن شرما نے اس آزادی سے اپنے ڈرامے "دل بھی ایک دیوانہ ہے" میں خوب فائدہ اٹھایا۔ قمر جمالی کے "مٹھی بھر دھول" کلدیپ اختر کے "غالب" میں وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی نہیں۔ یہاں تک کہ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے "دو بالیاں گیہوں کی" میں نہ صرف وحدتِ زماں و مکاں بلکہ وحدتِ عمل کی بھی پابندی نہیں کی ہے۔

جس طرح شیکسپیر نے کبھی وحدتِ زماں اور مکاں کو بندش سمجھ کر توڑ ڈالا اور کبھی تاثر کے حصول میں ان وحدتوں کو قبول کیا اسی طرح ریڈیو ڈراما نگاروں نے وحدتِ زماں اور مکاں کو ذہن میں رکھ کر اچھے ڈرامے تحریر کیے۔ کرتار سنگھ دگل کے "بے نور" اور "پائل بیں سوئے نغمے" ساغر سرحدی کے "سائے" میں وحدت زماں اور مکاں کی پابندی کی گئی ہے مگر اس پابندی نے ان ڈراموں کے مجموعی تاثر کو نقصان نہیں پہنچایا۔ دراصل وحدتوں سے آزادی یا ان کی پیروی اتنی اہمیت نہیں رکھتی جتنی اہمیت مجموعی تاثر کی ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ڈراما نگار نے اپنے تخلیقی شعور اور فنی قیود سے کس طرح

---

[۱] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۶۱

کام لیا ہے ۔ الیٹ نے لکھا تھا کہ "یہ وحدتیں علاحدہ علاحدہ تین قوانین نہیں بلکہ ایک ہی قانون کے مختلف پہلو ہیں"[۱] کبھی کبھی وحدتِ تاثر کے لیے وحدتوں کی پابندی کی جاتی ہے اور کبھی ان سے بے نیازی برتی جاتی ہے ۔ ریڈیو ڈرامے کی کہانی اسٹیج کے مقابلے میں تیز رفتار سے ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے اس لیے ریڈیو ڈرامے میں وحدتِ تاثر کی خاص اہمیت ہے اور ریڈیو ڈراما نگار اس وحدت کو حاصل کرنے میں اسٹیج ڈراما نگار کے مقابلے میں کم پابندیوں میں گھرا ہے

(۴) بلندی و پستی

ریڈیو ڈرامے کو جہاں وحدتِ زماں اور مکاں سے آزادی حاصل ہے وہاں اسے آسمان کی بلندیوں اور زمین کی گہرائیوں میں پیش آئے واقعات کے پُر اثر اظہار کی تمام آسانیاں میسّر ہیں ۔

جہاں تک ریڈیو ڈرامے میں پستی و بلندی اور بلندی و پستی دکھانے کا تعلق ہے، ریڈیو ڈراما جس طرح ارتعاشی اسٹوڈیو (Live Studio) اور غیر ارتعاشی اسٹوڈیو (Dead studio) سے کشادگی اور بندجگہ کا اظہار ہوتا ہے اسی طرح اسٹوڈیو کے فرق، گونج اور مکالموں کی مدد سے بلندی و پستی کو بخوبی پیش کر سکتے ہیں ۔ شری کے ۔ پی ۔ شنگلو نے رفیع پیر کے پنجابی ڈرامے "انکھیاں" کے بارے میں بتایا کہ اس میں

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن ۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی ۔ صفحہ ۱۰۵ ۔

کنویں کی گہرائی پوری سچائی اور اثر کے ساتھ ظاہر کی گئی تھی۔ اشونی کمار گھوش کے ڈرامے "کونارک" کے ریڈیو روپ میں جس کی ہدایت کاری گنگا پرشاد ماتھر نے کی تھی، اس میں کونارک مندر کی سب سے اونچی شکھر پر کلس رکھنے کے لیے سنگ تراش کا لڑکا چڑھتا ہے بعد میں وہاں سے گر کر مر جاتا ہے۔ گنگا پرشاد ماتھر نے بلندی و پستی کو فطری انداز سے پیش کیا اور جب لڑکا شکھر سے پھسل کر گرتا ہے تو ہم اسے پوری طرح محسوس کرتے ہیں۔ اسی طرح پی۔ این در کے ڈرامے "بڑشاہ" جس میں انھوں نے خود ہدایت کاری کے فرائض انجام دیے تھے، میں جھیل کی گہرائی میں مندر کی موجودگی ہمارے تخیل میں بہت واضح اور روشن تھی جبکہ ہماری مادی آنکھ سطح آب سے زیادہ گہرائی میں کام نہیں کرتی۔ اس لیے ہم احتشام حسین کی اس رائے سے اتفاق نہیں کر سکتے کہ ریڈیو ڈرامے میں بلندی و پستی دکھانے کی صلاحیت نہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ "فلم میں بعض ناقابلِ یقین حالت کو دکھانا بڑی آسانی سے ممکن ہے۔ فلم کے پردے پر اسٹیج کیمرے کے ساتھ ساتھ چلتا ہے پستی و بلندی اور بلندی و پستی بتائی جا سکتی ہے۔ اس کے برعکس ریڈیو کے لیے جو ڈراما لکھا جائے گا اس میں ان چیزوں کو پیش کرنا تقریباً محال ہو گا"[۱] ریڈیو ڈراما نہ صرف آسمان کی بلندیوں اور ذہن کی گہرائیوں کو اپنے دامن میں سمیٹنے کی قوت رکھتا ہے بلکہ اس میں دل، دماغ اور روح کی گہرائیوں

---

[۱] جدید اردو ڈراما۔ احتشام حسین۔ ادب اور سماج۔ صفحہ ۸۔

کو پیش کرنے کی صلاحیت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ریڈیو ڈرامے میں نظر کی کمی اس کا عیب ہے مگر کبھی کبھی یہ کمی فائدہ مند بھی ثابت ہوتی ہے۔ فلم اسٹیج پر بلندی و پستی میں دکھائے جانے والے مناظر اگر ایک طرف حقیقت کا احساس دلاتے ہیں تو دوسری طرف پستی و بلندی میں دکھائے گئے کردار بہت چھوٹے معلوم ہوتے ہیں اور اس منظر کی دوسری چیزوں میں ڈوب کر اپنی انفرادیت کھو دیتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما پستی و بلندی کا احساس دلا کر پوری توجہ ڈرامے کے اہم عمل پر مبذول کر دیتا ہے کیونکہ ریڈیو میں نظر کام نہیں کرتی اس لیے غیر ضروری اور بے اثر چیزیں توجہ میں انتشار پیدا نہیں کرتیں۔

اس کے علاوہ جب فلم کیمرہ کسی خاص منظر (close - up) کو پیش کرتا ہے تو پس منظر اور دور منظر (Long shot) غیر واضح اور غیر حقیقی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ پس منظر دھندلا، غیر واضح نظر آتا ہے اور انسان بونے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

آرن ہیم (Arnheim) نے ریڈیو ڈرامے میں صوت کی فضائی اور مکانی خوبیوں پر تفصیل سے بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ ریڈیو ڈرامے میں ایک گروہ کے شور و غل کے بالمقابل لیڈر کی آواز فضائی اور مکانی احساس کے ساتھ استعمال کی جائے تو وہ ان آوازوں کے مقابلے میں کم اور دبی ہوئی نہیں معلوم ہوگی بلکہ وہ ان کے ہم وزن ہونے کے علاوہ ایک بھرپور شخصیت کی مالک ہوگی اور خلا کو بھر دے گی۔

وہ صوتی اثرات کا تفصیل سے ذکر کرتے ہیں اور ریڈیو اور فلم کے فرق کو ظاہر کرتے ہیں۔ روزانہ کے معمول میں ہم

صوت کی قربت یا دوری سے چیزوں کا اندازہ لگاتے ہیں۔ اگر ایک کتے کی آواز دور سے آتی سُنائی دے تو ہم اس کتے کو پیروں کے پاس بھونکتے کتے سے جسمانی طور پر کمتر نہیں سمجھتے۔ اس طرح نظر آنے والی چیزوں کا شعور بھی حاصل کرتے ہیں۔ آواز دُور سے آرہی ہو یا قریب سے وہ اپنی شخصیت اور وزن کی حامل ہوتی ہے، اس کے برخلاف سنیما کے پردے پر پیش منظر میں نظر آنے والے مرد کا سر پورے پردے پر چھا جاتا ہے۔ مگر پس منظر میں اس مرد کے کندھوں پر دکھائی دینے والی عورت جسمانی اور نفسیاتی طور پر بونے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ آرن ہیم کہتا ہے کہ دور سے سُنائی دینے والی آواز قریب کی آواز کے مقابلے میں مائیکروفون پر اس طرح ظاہر ہوتی ہے جیسے ایک پہاڑ چوہے کا شکار کرنے والا ہے۔ اس طرح ریڈیو کرداروں کے مکالمے بولتے وقت ان کے مکانی فرق کو بہت خوبی سے ظاہر کرتا ہے اور ڈراما نگار اور ہدایت کار اس سے بہت سے فائدے اٹھا سکتے ہیں کیوں کہ بولنے والوں کے مائیکروفون سے متناسب فاصلے سے جو صوتی اثر پیدا ہوتا ہے اس سے آسانی سے اشاراتی (Symbolic) بنایا جا سکتا ہے [لے]

(۵) کردار نگاری

ریڈیو ڈراما نگاروں نے ریڈیو ڈرامے میں بعد از ست

لے Radio Rudolf: Arnheim. On the Air - Roger Manvell p. 158

کی کمی سے اور بھی بہت سے فائدے اٹھائے ہیں۔ لطیف جذبات و احساسات، دل و دماغ، فطرت کے مظاہرے تعمیرات کو کردار کی حیثیت دے کر اچھے اچھے ڈرامے تخلیق کیے گئے ہیں، دل و دماغ کو زبان عطا کی گئی ہے تو لہروں اور چٹانوں کو گیت بخشے گئے ہیں خاموشی کو معنی پہنائے گئے ہیں۔ اور لطیف احساسات کو زندگی دی گئی ہے۔ ترلوک چند کوثر کے "آتشِ خاموش" میں دوستی، محبت، طاقت، دولت، شہرت، حقیقت، اور خواب سدھناتھ کے "لوہ دیوتا" میں انسان سماج کو ایک کردار کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ حبیب تنویر نے "دودھ کا گلاس" میں دودھ کے اجزاء جیسے پروٹین، چربی وغیرہ کو کردار کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اسی طرح مختلف ڈراموں میں مختلف احساسات اور جذبات کے علاوہ مینار، مساجد، کتبے، استوپ، چاند، ستارے وغیرہ کو کردار کی حیثیت دی گئی ہے۔ ان کرداروں کے لیے مناسب آوازوں کو منتخب کیا جاتا ہے اور جب یہ کردار انسانوں کی طرح بات چیت کرتے ہیں تو کسی اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ خاص طور سے جب تاریخی ڈراموں میں طویل واقعات اور دور دراز کے علاقوں میں وحدت اور اختصار پیدا کرنے کے لیے ارتقائی مونتاژ کی تکنیک استعمال کی جاتی ہے، اس وقت تاریخی عمارات کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اگر ان ریڈیو ڈراموں کو اسٹیج پر پیش کیا جائے تو انتہائی مضحکہ خیز اور غیر دلچسپ معلوم ہوں اور ان کی پرکشش اور پرتاثیر فضا غائب ہو جائے۔

(۶) پیش منظر، پس منظر، مربوط منظر، دور منظر، قریب منظر

ریڈیو ڈرامے میں تناسب نظری، پیش منظر، پس منظر، مربوط منظر، دور منظر اور قریب منظر کے فطری اور حقیقی اظہار سے گہرائی اور گیرائی آتی ہے۔ احساس ہوتا ہے یہ سنی سنائی دنیا بھی گہرائی اور وسعت رکھتی ہے۔

ریڈیو ڈراما اصل عمل اور پس منظر کے عمل کو ظاہر کرنے کی قوت رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی منظر میں دو گروہ الگ الگ بیٹھے ہیں۔ بظاہر ان میں کوئی ربط اور تعلق نہیں مگر ڈرامائی عمل میں ان میں گہرا ربط ہے۔ ان دونوں گروہوں کے ایک دوسرے کے بارے میں خیالات کو فیڈ ان (Fade in) اور فیڈ آؤٹ (Fade out) کی مدد سے پیش کرتے ہیں۔ ایک گروہ کی آواز ابھرتی ہے اور اپنے ارادوں کو ظاہر کرتی ہے پھر یہ آواز ڈوب جاتی ہے اور دوسرے گروہ کی آواز اُبھرتی ہے اور ہم ان کے خیالات سے آگاہ ہوتے ہیں۔ اسٹیج پر اگر یہی دو گروہ موجود ہوں تو دوسرے گروہ کو نظر انداز کر کے مافی الضمیر کا اظہار نہیں کر سکتے اسٹیج ڈراما صرف ایک کردار کو یک طرفہ گفتگو (Aside) کی ڈرامائی مفاہمت کی مدد سے اپنے خیالات کے اظہار کا موقع دیتا ہے۔ یہ طریقہ بھی فرسودہ اور غیر فطری ہے اسی لیے جدید ڈراموں میں یک طرفہ گفتگو کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ اس طرح ریڈیو ڈراما متقررا اور سامعین کے خیالات کو بیک وقت پیش کر سکتا ہے ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈرامے کی اس خوبی کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

"اسٹیج ڈراموں کی طرح سامعین کو کرداروں سے کچھ دور جا نہیں دیا جاتا۔ سامعین الف لیلہ کے شہزادے کی طرح کرداروں کے بیچ گھومنے کے لیے پوری طرح آزاد ہیں"[1]

ڈرامے میں پیش منظر (Perspective) خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اسٹیج پر اس کی پیش کش ناممکن نہ سہی مگر مشکل ضرور ہے۔ ریڈیو ڈراما میں صوتی اثرات، موسیقی اور صوت کے تناسب سے پیش منظر ظاہر کیا جاتا ہے۔ اسی طرح مبسوط منظر (Panoramic scene) دور منظر (Long shot) اور مخصوص منظر (close up) بھی پیش کیا جاتا ہے۔ مائیک کیمرے کی طرح گھومتا پھرتا ہے۔ دور تک پھیلے پہاڑی سلسلے اور اس کے دامن میں پھیلی جھیل کے کنارے بیٹھے ہیرو ہیروئن اور ان کی گفتگو پورے پس منظر کے ساتھ ریڈیو ڈرامے میں جگہ پاتی ہے۔

(۷) ہائیت

فیڈ اِن، فیڈ آؤٹ، کراس فیڈ اور راوی نے ڈرامے کو اور بہت سی آزادیاں اور آسانیاں دی ہیں۔ فلم، ریڈیو اور ٹیلی وژن کی آمد سے قبل ڈراما صرف تشریحی تھا۔ واقعات حال سے مستقبل کی طرف بڑھتے ہیں۔ ماضی کے وہ واقعات جن کا کہانی کے منطقی ارتقاء سے بہت قریب کا تعلق ہوتا انھیں مکالموں میں بیان کر دیا جاتا تھا۔ ریڈیو ڈرامے میں ماضی کے واقعات

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۶۰

فلیش بیک (Flash Back) کی تکنیک سے اپنی اصلی شکل میں پیش ہوتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ماضی زندہ ہوگیا ہے۔ اس تکنیک نے اور راوی کی اختراع نے ڈرامے کی شکل میں بنیادی تبدیلی کی۔ ریڈیو ڈرامے میں کہانی حال سے ماضی اور حال و ماضی کے امتزاج سے پیش ہوسکتی ہے۔ آدی مرزباں (Adi Marzaban) تحریر کرتے ہیں کہ:

"آج ریڈیو سے کہانی یا موضوع کو خارجی طریقہ (Objective) سے جس میں تمامتر مکالمے ہوتے ہیں، داخلی طریقہ (Subjective) سے جس میں تمامتر بیانیہ ہو یا دونوں کے ان گنت ملاپ سے پیش کیا جاسکتا ہے"۔ [۱]

(۸) پیش کش کا وقت

اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن کی تاریخ کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ مختلف ملکوں میں ڈرامے کی پیش کش میں مخصوص اوقات نے رواج پایا۔ چین میں دس دن میں ہندستان میں سنسکرت ڈرامے پانچ چھ گھنٹوں میں، واجد علی شاہ کے رہس کئی کئی دنوں میں، پارسی تھیٹر کے طویل ڈرامے دو الگ الگ راتوں میں دکھائے جاتے تھے۔ جہاں تاریخ کا مطالعہ رواجی اوقات کا علم دیتا ہے وہاں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ بدلتے ہوئے اسٹیج

---

[۱] The Technique of Radio Play: Adi - Marzaban

Studies in Broadcasting. p.p. 19

فن کار کے شعور اور تہذیبی، اقتصادی، اور سماجی حالات نے رواجی اوقات کو متاثر کیا ہے۔ دراصل رواجی اوقات جامد نہیں ان میں لچک موجود ہے۔ انگریزی فلموں کا اختصار ان کی سب سے بڑی خوبی ہے۔ فلیش گارڈن (Flash Garden) ٹین کمانڈمینٹ (Ten Commandment) اور بین ہر (Ben Hur) کی طوالت نے فلم کی دنیا میں نئے معیار قائم کیے ہیں۔ فلم کی گوناگوں دلچسپیوں اور نیرنگیوں سے فلم کی طوالت ناگوار نہیں معلوم ہوتی۔ اگر طوالت اپنے وجود کو جائز قرار دیدے اور اختصار کی کمی کو محسوس نہ ہونے دے تو طوالت اور اختصار کو فنّی طور پر برا نہیں کہا جا سکتا۔ اس لیے وقت اور حجم کو فن کے پرکھنے کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ فن کاروں نے موضوع اور تکنیک سے رواجی اوقات میں تبدیلیاں پیدا کیں۔

(۹) اختصار

تھیٹر اور فن کاروں کے علاوہ عہد بہ عہد بدلتی ہوئی زندگی نے بھی ڈرامے کی ہیئت میں تبدیلی پیدا کی۔ ہر عہد اور زمانے کی اپنی روح ہوتی ہے۔ اس کی اپنی قدریں اور معیار ہوتے ہیں۔ یہ اقدار اور معیار فنون میں نئے سانچوں کی ضرورت کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ ایک وقت تھا کہ انسان کے پاس فرصت کے اوقات تھے اور ضخیم اور مہتمم بالشان فن پاروں کی تخلیق ممکن تھی۔ ان سے محظوظ ہونے کے لیے لوگوں کے پاس وقت تھا۔ طویل مثنویاں اور داستانیں ایک بھولے بسرے عہد کی یاد دلاتی ہیں۔ قصیدہ، سامنتی اور جاگیرداری نظام کا آئینہ ہے۔

وقت بدلا، صنعتی انقلاب نے زندگی کی کایا پلٹ دی۔ فرصت اور فراغت کے لمحات ارزاں ہو گئے۔ تیز رفتار اور ہنگامہ خیز عہد کی روح کے اظہار کے لیے مختصر اصناف جیسے ناول، ناولٹ افسانہ، مختصر ڈراما وجود میں آئے۔ مختصر اصناف جیسے افسانہ، مختصر ڈراما وغیرہ میں زندگی کے چند گوشوں اور پہلوؤں سے پوری زندگی کی تعبیر اور تشریح کا کام لیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے بھی اس عہد کی پیداوار ہیں۔ وہ بھی مختصر اصناف کی طرح زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ اتنا ضرور ہے کہ ڈراما نگاری کے فن اور فنِ پیش کش کی بنیاد پر ریڈیو ڈرامے کو مختصر ڈرامے پر فوقیت حاصل ہے وہ وحدتوں کی بیڑیوں سے آزاد ہے۔ اسے مناظر کی تبدیلی اور ماضی کو فلیش بیک کے ذریعے پیش کرنے کی سہولت میسّر ہے۔ ریڈیو ڈراما کم وقت میں اختصار کے ساتھ زندگی کو سمجھنے اور برتنے کا شعور بخشتا ہے۔

اختصار اور ہیئت پر اعتراضات

ڈاکٹر محمد حسن نے ریڈیو ڈرامے کو وقت اور فن کی حدبندیوں کی بنیاد پر کمتر درجہ کا قرار دیا[۱]۔ ان کے علاوہ ریوتی سرن شرما بھی ریڈیو ڈرامے کو اسٹیج ڈرامے کے مقابلے میں چھوٹا، ضمنی اور کم تخلیقی عظمت کا حامل قرار دیتے ہیں۔

"ریڈیائی ڈرامے کا ڈھانچا اسٹیج ڈرامے کے

---

[۱] اردو ڈراما آزادی کے بعد۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر جنوری ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۸

مقابلے میں چھوٹا اور ضمنی نظر آتا ہے۔ اس کا تصور
اس تخلیقی عظمت کا حامل نہیں جو قدیم اسٹیج ڈرامے
کا خاصہ ہے"۔ [1]

احتشام حسین نے بھی ریڈیو ڈرامے کو اس کے اختصار کی بنیاد پر مکمل ڈراموں کی راہ کی رکاوٹ کہا۔ وہ ہمارے اچھے ادیبوں کو مکمل ڈرامے تخلیق کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔

"مختصر ڈرامے لکھ کر اچھے ادیب اس فن کی طرف
متوجہ ہو گئے ہیں لیکن جس طرح بعض صورتوں میں
مختصر افسانہ ناول کی راہ میں اور غزلیں نظموں کی راہ
میں کھڑی ہو گئیں اسی طرح یک بابی تمثیلیں اچھے
مکمل ڈراموں کے راستے میں حائل ہیں۔ یہ تمثیلچے واقعی
ڈراموں کا بدل نہیں ہو سکتے"۔ [2]

ڈاکٹر محمد حسن، ریوتی سرن شرما اور احتشام حسین نے تنقید کی بنیاد ریڈیو ڈرامے کے محدود وقت، اختصار اور چھوٹے پن پر رکھی ہے۔ ریڈیو ڈراما عام طور سے نہ تو اسٹیج ڈراموں کی طرح دو تین گھنٹوں میں کھیلا جاتا ہے اور نہ ہی اس کا کینوس اسٹیج ڈرامے کی طرح وسیع ہوتا ہے"۔ [3] یوں تو

---

[1] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر ص ۶۲

[2] جدید اردو ڈراما اور اس کے بعض مسائل۔ آج کل ڈراما نمبر۔ صفحہ ۸

[3] اگرچہ بی بی سی سے شیکسپیر کے ڈراموں کے ریڈیو روپ بغیر تراش خراش کے دو گھنٹہ میں نشر کیے گئے ہیں اور وہاں تھیٹر سے ڈراما نشر کرنے کی روایت موجود ہے۔

ہمارے دور میں بھی شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی" عبداللہ کی "اداس نسلیں" اور ممتاز مفتی کی "علی پور کا ایلی" جیسے طویل ناول لکھے گئے ہیں اور انگلستان میں مکمل ڈراموں کو اسٹیج کرنے کا چلن ابھی باقی ہے مگر ہمارا عہد مختصر ڈرامے کا عہد ہے۔ چیخوف، ابسن اور برناڈ شا کا عہد ہے۔ ہیمنگ وے (Hammingway) کے "بوڑھا اور سمندر" (Old man and the sea) جیسے مختصر ناول کا عہد ہے۔ اس دور میں طویل تخلیقات کو مطمحِ نظر بنانا ایک تو ہمارے عہد کی روح کے خلاف ہے، دوسرے ہندستان میں جہاں طویل تو کیا مختصر ڈراموں کو بھی اسٹیج مشکل سے میسّر آتا ہے، وہاں طویل ڈراموں کی گنجایش نہیں ہے۔ ریڈیو ڈرامے کا ضمنی اور چھوٹا ڈھانچا اس کا عیب نہیں خوبی ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے کم وقت اور چھوٹے کینوس کے ذریعے اپنی اہم عصر اصناف کے مقابلے میں بہتر طریقے پر فکر و فن کے اعلیٰ نمونے پیش کیے ہیں۔

(۱۰) موضوع اور مواد

ریڈیو ڈرامے نے صرف ہیئت کے ذریعے ہی اپنی عہد کی ضرورت کو پورا نہیں کیا بلکہ موضوع اور مواد کے ذریعے جدید ڈرامے کی روح اور میلانات کو اپنے دائرہ کار میں شامل کیا۔ متیر لنک نے جدید ڈرامے کی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا کہ:

"جدید ڈرامے کی سب سے اہم خصوصیت ہے خارجی حرکت کا فقدان معلوم ہوتا ہے کہ حرکت کی

قوت پر فالج کا سا مہلک اثر ہو رہا ہے۔ دوسری چیز ہے انسان کے نفس کو سمجھنے اور اخلاقی مسائل کو غیر معمولی اہمیت دینے کی کوشش .... جدید ڈراما خارجی عمل اور بیرونی حرکت سے محروم ہے اور کسی قدرت اور قسمت کو مخاطب کرنے کی جرأت نہیں کر سکتا۔ لہٰذا اب اسے اپنا ہی سہارا لینا پڑا اور وہ نفسیات اور اخلاقی مسائل کی دنیا میں خارجی دنیا کا بدل تلاش کر رہا ہے"[1]

عبدالمغنی جدید ڈرامے میں عمل سے زیادہ فکر کے عنصر کی نشان دہی کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ "جدید ڈرامے میں عمل کی کمی ہے اور فکر کی زیادتی۔ دست و پا کی آزمائش کم سے کم ہے اور ذہن و دماغ کی ورزش زیادہ سے زیادہ۔ اب اعضاء کی جگہ خیالات ٹکراتے ہیں"[2]

ریڈیو ڈرامے نے ہمارے عہد کی مکمل عکاسی کی ہے جو جدید ڈرامے کی خوبی ہے اور ابسن اور چیخوف کے ڈراموں کا طرۂ امتیاز۔ اس نے ہمارے عہد کے انسان کی تنہائی کو فراموش نہیں کیا۔ ریڈیو ڈرامے نے مذہبی، اخلاقی، جنسی اور نفسیاتی مسائل کو پورے جذب و اثر اور فنکاری سے پیش کیا۔ جدید ڈرامے کا سب سے بڑا مسئلہ داخلی کشمکش اور تصادم کو خارجی شکل دینا ہے تاکہ تماشائی تھیٹر میں کسی قسم

---

[1] تحقیق و تنقید۔ اختر اورینوی۔ صفحہ ۱۷۱

[2] ڈراما نگاری۔ عبدالمغنی۔ آج کل۔ اپریل ۱۹۶۴ء۔ صفحہ ۴۵

کی بے عملی اور جمود کے احساس سے تھک کر اپنی اپنی نشست میں اونگھ نہ جائیں۔ ریڈیو ڈرامے کی نظر کی خامی اس کی سب سے بڑی خوبی بن گئی۔ اس کے سامعین کی انفرادی حیثیت گروہ کی اجتماعی حیثیت پر غالب آگئی۔ ریڈیو ڈراما نفسیاتی اور نظریاتی مسائل کی پیش کش میں اسٹیج ڈرامے پر فوقیت رکھتا ہے۔ احتشام حسین تحریر فرماتے ہیں:

"داخلی کشمکش میں انسان کی شخصیت ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے اور کردار گویا اپنے ہی سے دست و گریباں ہو جاتا ہے۔ خود اپنی جستجو میں نکل کھڑا ہوتا ہے اور اپنی شخصیت کے متضاد ٹکڑوں کو جوڑ کر اکائی بنانا چاہتا ہے لیکن نہیں بن سکتا۔ اس کشمکش میں یا تو وہ فتح پاتا ہے یا شکست کھاتا ہے۔ ایسا ڈراما کرداروں کی خواہشوں، امنگوں، خوابوں، ارمانوں کی کہانی بن جاتا ہے۔ اس کا زیادہ اظہار عمل و حرکت سے نہیں بلکہ مکالمے کے نشیب و فراز، آواز کے اتار چڑھاؤ، لہجے کی تندی اور تیزی، نفسیاتی اشاروں اور کنایوں سے ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے ریڈیو زیادہ موزوں ذریعۂ اظہار ہے۔"[1]

ریڈیو ڈرامے کی عظمت اس حقیقت میں پوشیدہ ہے کہ ریڈیو ڈراما تنہائی میں اور فرد کی حیثیت سے سُنا جاتا ہے اور ڈراما سنتے وقت کرداروں کے خواب اور آرزوئیں سامعین کے

---

[1] جدید اردو ڈراما۔ احتشام حسین۔ ادب اور سماج۔ صفحہ ۸۳

خواب اور آرزوئیں بن جاتی ہیں۔ ریڈیو ڈراما شعور، لاشعور، تحت الشعور کو زبان عطا کرتا ہے۔ صداکاروں کو جسم و جان، چہرے مُہرے، حرکت و رفتار کی جگہ صرف مکالموں کی ادائیگی پر پوری توجہ کو مبذول کرنا ہوتا ہے۔ مکالموں کو فنی مہارت سے ٹکڑوں میں ریکارڈ کرنے کی آسانی بھی حاصل ہے۔ نظر کے انتشار کی کمی، سامعین کے تخیل کی زرخیزی سامعین کی روح کو ڈرامے کی روح میں جذب ہونے کے مواقع فراہم کرتی ہے۔ اس لیے جب ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈرامے کی تعریف بیان کرتے ہیں تو اس میں کوئی مبالغہ نظر نہیں آتا۔ بقول ان کے:

"ریڈیو ڈرامے کو چھوڑ کر کوئی ایسی ڈرامائی صنف نہیں جو دل کے اندر بپا کشمکش کو اتنی صفائی اور اثر انگیز طریقے سے ظاہر کر سکے۔ کیونکہ ریڈیو ڈرامے میں سامعین ایک کردار کے مختلف پہلوؤں کا علم مختلف کرداروں کی شکل میں حاصل نہیں کرتے اس لیے جب ایک صداکار مختلف حالت میں مختلف آوازوں کا استعمال کرتا ہے تو سامعین کو یہ سمجھنے میں کوئی دقت نہیں ہوتی کہ یہ دو کردار نہیں بلکہ دو مختلف خیالات ہیں۔"[1]

(۱۱) فنّی پیش کش

شیلڈن چینی (Shel den cheney) نے بیسویں صدی

---

[1] ریڈیو ناٹک، ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۶۸

کے ترقی یافتہ تھیٹر میں فن تماشا کے اعلیٰ معیاروں کا ذکر کیا ہے۔ انھوں نے لکھا کہ بہت سے ڈراموں میں مکالموں کی بھتات ہوتی ہے۔ وہ اس قدر حقیقت پسند اور فکر انگیز ہوتے ہیں کہ معلوم ہوتا ہے کہ ہدایت کار ان میں تماشائیت نہ پیدا کر سکے گا۔ یہ معاملہ خاص کر نظریاتی ڈراموں (Thesis play) میں پیش آتا ہے جن میں نہ تو تماشائیت ہوتی ہے نہ نظر فریب حسن۔ ان ڈراموں میں حقیقی زندگی پیش ہوتی ہے اس لیے شیلڈن چینے ہدایت کار کی عاجزی کا اقرار کرتے ہیں کہ ان ڈراموں کو صرف نقلی تکنیک (Imi tative technique) کے ذریعے ہی پیش کیا جا سکتا ہے۔

نظریاتی ڈراموں کی فنی پیش کش ہدایت کار کے لیے اہم مسئلہ ہے۔ نظریاتی ڈرامے میں خارجی عمل کا فقدان ہوتا ہے۔ اس لیے ہدایت کار کو ڈر رہتا ہے کہ تماشائی اونگھنے نہ لگیں۔ یہ حقیقت ہے کہ نظریاتی ڈرامے جذبات سے زیادہ دماغ کو متاثر کرتے ہیں۔ ان کا روئے سخن گروہ کی جگہ فرد ہے۔ کیونکہ ریڈیو ڈرامے میں عمل کا مظاہرہ آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتا بلکہ سامع کے تخیل میں پیش ہوتا ہے۔ اس لیے ہدایت کار نقلی تکنیک اختیار کرنے کے لیے مجبور نہیں۔ ریڈیو ڈراما نظریاتی ڈراموں کو فرد کی توجہ، تجزیہ اور تحریک کے لیے بہترین مواقع مہیا کرتا ہے اور سامعین گہرا اثر قبول کرتے ہیں۔ اس کا اندازہ اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ جب The Great ship, The -Raft ، Socrates Asks why اور Rabelais- Replies. بی بی سی سے نشر ہوئے تو انھیں ایک ہفتہ

میں تین بار نشر کرنا پڑا۔

(۱۲) سامعین کا تعاون

جس وقت تھیٹر میں تماشائیوں کی موجودگی میں ڈراما پیش کیا جاتا ہے تو تماشائی اپنی جذباتی وابستگی، تالیوں، قہقہوں اور خاموشی سے اداکاروں کو ایک خاص تاثر بخشتے ہیں اور اداکار اعتماد اور حوصلے سے فن کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے پر تنقید کی گئی ہے کہ ڈرامے کے عمل میں تماشائیوں سے کوئی حوصلہ نہیں ملتا۔ دراصل تماشائی مختلف طریقے سے تھیٹر سے زیادہ ریڈیو ڈرامے میں شرکت کرتے ہیں۔ ڈراما نگار، ہدایت کار اور صداکار ریڈیو سٹ کے قریب بیٹھے ہوئے تماشائیوں کو ذہن میں رکھ کر ڈرامے کی تخلیق میں حصّہ لیتے ہیں اور سامعین تخیل کی رنگ آمیزی سے صوتی تصویروں کو زندگی بخشتے ہیں۔ یہ سامع کا تخیل ہی ہے جو صوتی تصویروں کو جسم اور جسم کے لیے لباس و پوشاک، چہرے کو تاثرات عمل کے لیے جگہ اور ماحول پیدا کرتا ہے۔ وال گلگڈ صحیح معنوں میں اسے سامعین کی شرکت (Audience participation) کہتے ہیں۔

(۱۳) سامعین کا ماحول

ریڈیو ڈرامے کے بارے میں عام خیال ہے کہ وہ بہت سے لوگوں کی موجودگی میں سُنا جاتا ہے۔ یہ سامعین مختلف مزاج، معیار اور تہذیبی پس منظر رکھتے ہیں اس لیے ریڈیو ڈرامے

تمام سامعین کو یکساں طور پر مطمئن نہیں کرتے۔ دوسرے
بہت سے لوگوں کی موجودگی سے ڈرامے کی سماعت متاثر ہوتی
ہے اور سامعین، ریڈیو ڈرامے کو یکسوئی سے نہیں سنتے۔
اس لیے اول تو ریڈیو ڈرامے میں کوئی کام کی بات نہیں کی
جاسکتی اور اگر کوشش بھی کی جائے تو وہ ضائع جائے گی۔

عام طور سے ریڈیو ڈرامے کے سماعتی ماحول کی جو
تصویر کھینچی جاتی ہے اس سے کہیں زیادہ بے ترتیب، ہنگامہ
خیز اور پر آشوب ماحول اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن کے تماشائیوں
میں نظر آتا ہے۔ شیکسپیر کے تماشائیوں کے مطالعے سے
یہ حقیقت واضح ہو جائے گی۔ شیکسپیر کے تماشائی بھی ایک
طبقے سے تعلق نہیں رکھتے تھے۔ ان کی ذہنی سطح سماجی اور
تہذیبی پس منظر میں زمین اور آسمان کا فرق تھا۔ ہملٹ کے
پلے سین (Play scene) کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے
کہ شیکسپیر کے تماشائیوں میں اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کے لوگ
شامل تھے اور ان دونوں کے ذوق کی تسکین ضروری تھی۔ نچلے
درجے کے تماشائیوں میں ملاح، سپاہی، چور اچکے، جیب
کترے، فریب کار، بدکار مرد اور عورتیں شامل تھیں۔ اعلیٰ طبقے
میں مدبر، محقق، نقاد، پڑھے لکھے مرد اور عورتیں، باعزت
تجار اور بااقتدار عہدے دار شامل تھے۔ کبھی کبھی شاہی
خاندان کے افراد بھی ڈراما دیکھنے آیا کرتے تھے۔ تماشائیوں
میں ادنیٰ درجے کے لوگ زیادہ ہوا کرتے تھے جو یا تو
اسٹیج سے لگ کر کھڑے ہوتے یا گیلریوں میں بیٹھتے تھے۔
وہ اس قدر شور مچاتے تھے کہ اداکار ان سے خوفزدہ ہو جاتے

تھے۔ برانڈیس (Brandes) نے تماشائیوں کا ذکر بڑی تفصیل سے کیا ہے جس سے ہمیں ان کی اصلی حالت کا اندازہ ہوتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ پٹ (Pit) میں آنے والوں اور شور مچانے والوں میں، کان میں کام کرنے والے، اینٹیں بنانے والے، ڈاک مزدور، خدمت گار اور بے فکرے شامل تھے۔ یہ اداکاروں کو خوفزدہ کرتے تھے۔ خوانچے والے تماشائیوں کے درمیان گوشت، بھری آنت، شراب، سیب اور ناریل بیچتے پھرتے تھے۔ تماشائی یہ چیزیں کھاتے، شراب پیتے، کاگ اڑاتے، تمباکو پیتے اور ایک دوسرے سے لڑ پڑتے۔ جب کبھی بے قابو ہو جاتے تو کھانے کے ٹکڑے اور کبھی پتھر اداکاروں پر پھینکتے۔ یہاں تک کہ کھیل روک دیا جاتا اور تھیٹر بند کر دیا جاتا۔ حفظانِ صحت کے انتظامات بہت قدیم تھے اور تماشائی سدھار کی تمام کوششوں کو ناکام بنا دیتے جب تھیٹر کی ہوا زیادہ گندی ہو جاتی تو صنوبر کی سدا بہار جھاڑی کے گوندی کے پھل جلائے جاتے۔

اعلیٰ درجہ کے تماشائی اسٹیج کے قریب کرسیوں پر یا کبھی اسٹیج پر بیٹھتے تھے۔ اور اونچے عہدے داران اور اعلیٰ افسروں کے لیے خصوصی بکس کا انتظام کیا جاتا تھا۔ عام طور سے عورتیں چہرے پر سنہکی کے نقاب ڈال کر آتی تھیں۔ شوخ و شنگ عورتیں پہلی صف میں بیٹھتی تھیں مگر عہدِ ایلزبتھ کے تماشائیوں میں دھینگا مشتی عام تھی۔ اس لیے اچھے گھرانوں کی عورتیں پبلک تھیٹر میں بہت کم جایا کرتی تھیں۔

یہ وہ تماشائی اور ماحول تھا جس کے لیے شیکسپیر نے ڈرامے لکھے اور ایسے ڈرامے جن سے اچھے آج تک تخلیق

نہیں کیے گئے۔ اس لیے صرف تماشائی اور ماحول کی وجہ سے ڈراموں کو غیر معیاری نہیں کہا جا سکتا۔ عظیم ڈراما نگاروں کی تخلیقات مختلف طبقوں کو اپیل کرتی ہیں۔ ان میں وہ تہہ داری ہوتی ہے کہ مختلف تماشائی ان سے مختلف طریقے سے محظوظ ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کی صوتی تصویر سامع کے تخیل میں ان کے معیار اور مزاج کے مطابق رنگ اختیار کرتی ہیں۔ یہ خوبی اسٹیج فلم اور ٹیلی ویژن کو حاصل نہیں۔ ماس ترسیل کے ذرائع کو جب میڈیم کے طور پر برتا گیا تو یہ بات سب پر عیاں تھی کہ ان کے توسط سے جو تخلیقات پیش کی جائیں گی ان میں ایک طبقے سے زیادہ کے تسکین کا خیال رکھنا ضروری ہوگا۔ ریڈیو ڈراموں میں مختلف سامعین کے میلانات اور رجحانات کا خیال رکھا جاتا ہے اور وہ ان کے ذوقِ تماشا کو آسودہ کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی پابندیاں

ریڈیو ڈرامے کو جہاں بہت سی خوبیاں حاصل ہیں وہاں اس کی حدود اور پابندیاں بھی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کا سارا عمل کانوں کے ذریعے سُنا جاتا ہے اور ڈراموں کی سماعت کوئی آسان کام نہیں۔ اگر سامعین نے ڈرامے سننے کی عادت نہیں ڈالی تو ہدایت کار، ڈراما نگار اور صداکار کی تمام کوششیں سود مند ثابت نہیں ہوں گی۔ روجر مین ویل، میری کروزیر، ایڈورڈ لیوسیبی، نے اقرار کیا ہے کہ ریڈیو ڈرامے سے اسی وقت لذت حاصل کی جا سکتی ہے جب ریڈیو سننے کی عادت پیدا کرلی گئی ہو۔

دراصل تمام فنون ریاض چاہتے ہیں۔ آسانی سے سمجھنے والے فن پارے اچھے تو ہو سکتے ہیں مگر بڑے اور عظیم نہیں ہو سکتے۔ جب کسی عظیم فن پارے کا مطالعہ یا مشاہدہ کیا جاتا ہے تو ہم ایک خاص کیفیت، انوکھی لذت، نرالا سرور پاتے ہیں اور کوئی ان دیکھی، ان جانی اور بے نام سی کیفیت ہمارے احساس و شعور پر چھا جاتی ہے۔ ریڈیو ڈراما بھی ایک فن ہے۔ اس سے حظ حاصل کرنے کے لیے ایک ریاض اور نظر کی ضرورت ہے۔ اس ضرورت کے پیشِ نظر سامعین کی تربیت کی جاتی ہے۔ پہلے ہلکے پھلکے اور مختصر تمثیلچوں کے ذریعے ڈرامے کے ذوق کو ابھارا اور سنوارا جاتا ہے۔ پھر سنجیدہ اور طویل ڈراموں کی سماعت کی طرف ان کو متوجہ کیا جاتا ہے۔ مختلف نشری مراکز کے علاوہ روزانہ سوا نو بجے وِوِدھ بھارتی میں ہوا محل میں پندرہ پندرہ منٹ کے طنزیہ مزاحیہ ڈرامے، خاکے، جھلکیاں اور فلموں کے مزاحیہ ٹکڑے نشر ہوتے ہیں۔ اس پروگرام میں کبھی کبھی کہانیوں اور ناولوں کے ڈرامائی روپ سلسلہ وار نشر ہوتے ہیں۔

نشری مراکز سے سنجیدہ ڈراموں کے علاوہ جشنِ تمثیل (Drama Festival) آکاش وانی کے ڈرامے کے قومی پروگرام اور وِوِدھ بھارتی کے رنا کریں ریڈیو کے لیے خصوصیت سے لکھے مکمل ڈرامے نشر ہوتے ہیں۔ ہلکے پھلکے ڈرامے دن میں بارہ ایک بجے اور رات میں آٹھ اور سوا نو کے درمیان نشر کیے جاتے ہیں جس کا مقصد ہنسنا ہنسانا اور کام کی باتوں کو گوارہ بنانا ہے گھر کے افراد یا یار دوستوں کی موجودگی ڈراموں کی سماعت کو خوشگوار اور پُر لطف بناتی ہے۔ سنجیدہ ڈرامے

اور قومی پروگرام رات ساڑھے نو بجے نشر ہوتے ہیں۔ اس وقت عام طور سے گھروں میں شور و غل بھی کم ہوتا ہے اور یار دوستوں کی موجودگی بھی صفر کے برابر رہتی ہے۔ خاموش پرسکون ماحول میں ریڈیو ڈرامے سنے جاتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما اور ریڈیو ڈراما روپ

روجر مین ویل ریڈیو ڈرامے اور ریڈیو ڈاکومینٹری کے جانب واثر کے اعتبار سے کافی اہمیت دیتے ہیں مگر ان کے خیال میں ریڈیو ڈرامے نے وہ ترقی نہیں کی جس کی اس سے امید تھی وہ لکھتے ہیں کہ:

"ریڈیو نے مجبور ہو کر ڈرامائی نشریات میں اسٹیج ڈراموں، ناولوں کے سلسلہ وار ڈرامائی روپ اور موقتی کو بہت زیادہ وقت دیا۔ ان کا مقصد سطحی تفریح تھا اور یہ عجلت میں لکھے، برتے اور پیش کیے اور جلدی سے بھلا دیے جاتے ہیں" [1]

درحقیقت بی بی سی سے اسٹیج ڈراموں کے ریڈیو روپ، ناول اور کہانیوں کے ریڈیو ڈراما روپ اور موقتی کافی تعداد میں نشر ہوتے ہیں۔ اس کے کئی اسباب تھے۔ بی بی سی کے سامعین اسٹیج ڈراموں کے پروردہ تھے اس لیے وہ اسٹیج ڈراموں اور مشہور ناول نگاروں کی تخلیقات کے ڈرامائی روپ کے سامنے نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی نہیں کرتے تھے اور

---

[1] On The Air by Roger Manvell. p.p. 135.

نہ ہی تجربات کو قدر کی نگاہوں سے دیکھتے تھے۔ اس وجہ سے بی بی سی کے ذمہ داروں کو ریڈیو روپ اور موقتیوں کی طرف متوجہ ہونا پڑا۔ مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ ریڈیو ڈراموں سے نشریات کا دامن خالی ہو گیا۔ امریکہ اور انگلستان میں ریڈیو ڈرامے ڈرامائی نشریات کا اہم حصہ بنے رہے ہیں۔ تجربات کا سلسلہ جاری رہا۔ بی بی سی میں ہی ۱۹۵۵ء میں ریڈیو ڈراموں کا سلسلہ "دو دنیاؤں کے درمیان" (Between the two worlds) نشر ہوا تو اس میں آدھے سے زیادہ ریڈیو ڈرامے تھے اور باقی ریڈیو روپ۔ ان کا یہ خیال تھا کہ ریڈیو روپ اور موقتی اثر کن اور دیرپا نہیں ہوتے پوری تجالی کا حال نہیں۔ ریڈیو روپ، ناول اور افسانوں سے زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں ان میں آواز صوت اور موسیقی سے زندگی، حرکت اور جولانی کا اضافہ ہوتا ہے۔ جہاں تک موقتی کا تعلق ہے بی بی سی اور آل انڈیا ریڈیو نے موقتیوں سے وہ کام لیا جو حکومت بہت سے قوانین اور اور ضوابط سے نہیں لے سکی۔ موقتی خاندان سامعین سے ایک رشتہ قائم کرتا ہے اور اپنے دکھ درد، ہنسی خوشی میں شریک کرتا ہے۔

ہندوستان میں ڈرامے کی روایت تمام کوششوں کے باوجود زندہ نہ ہو سکی۔ تھوڑے بہت شہروں میں ڈراموں کی چہل پہل کو ڈرامائی آثار تو کہہ سکتے ہیں ڈرامائی زندگی نہیں۔ ہمارے سامعین انگلستان کے سامعین کے برخلاف نئے لکھنے والوں کی حوصلہ افزائی کرتے ہیں اور تجربات کو قدر کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں۔ وہ ہدایت کار کی تعمیر کردہ کائنات میں سفر کرتے ہیں اور ان کے ذہن میں وہ روشنی پھیل جاتی

ہے جو کسی اچھے فن پارے سے پیدا ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈراما روپ کی خصوصیات

کچھ ناقدین کا خیال ہے کہ اسٹیج ڈراموں کے ریڈیو روپ ناقص اور کمتر درجے کے ہوتے ہیں۔ وہ سامعین کو محظوظ نہیں کرتے اور ان سے وہ مسرت حاصل نہیں ہوتی جو ڈرامے کو اسٹیج پر دیکھتے وقت حاصل ہوتی ہے۔ وال گلگڈ کے نزدیک ریڈیو روپ ٹیلی ویژن روپ سے بھی کمتر اور کم اثر ہوتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> "اسٹیج ڈرامے کا ریڈیو روپ کتنی ہی فنی مہارت سے تیار کیا جائے اس کے باوجود وہ کمتر درجہ کا مالک ہوگا۔ یہ ریڈیو روپ ان سامعین کے لیے تو مناسب ہے جو زندگی بھر تھیٹر نہیں جا سکے مگر وہ لوگ جو تھیٹر تو نہیں جا سکے مگر انھوں نے ٹیلی ویژن روپ دیکھ لیا ہے ان کو ریڈیو روپ زیادہ پسند نہیں آئے گا" [۱]

ریڈیو ڈرامے کا سارا عمل تخیل میں ظہور پذیر ہوتا ہے اور تخیل کی وسعت، زرخیزی اور رفعت کا کوئی ٹھکانا نہیں۔ ایک بار سامع کے تخیل کو متحرک کر دیا جائے تو پھر وہ ہماری طبیعت اور مرضی کے مطابق عمل میں شریک ہوتا ہے۔ ادی فرزبان نے لکھا تھا۔ "ڈراما نگار سامع کے ماضی کے تجربات سے ہی نہیں بلکہ نام کتابوں، میگزین شرکی مثالوں اور تصویروں، اخباروں کے

---

[۱] British Radio Drama by Val Gilgud.

اتوار کے ضمیموں، ذہنی شبیہ اور پریوں کی کہانیوں کی یادداشت سے مسلسل تصویروں کو حاصل کر سکتا ہے"[لہ] ریڈیو روپ کا سامع اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کے تجربات اور جھلکیوں سے فائدہ اٹھاتا ہے اور ریڈیو روپ میں تخیل سے ضروری اضافہ کرتا ہے۔ نتیجے کے طور پر ریڈیو روپ کا اثر گہرا اور دیرپا ہوتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا میدانِ عمل

ریڈیو ڈرامے میں جذب و اثر کا تعلق موضوع اور اندازِ پیش کش سے ہے۔ یوں تو مختلف موضوعات، واقعات اور کردار ریڈیو اور اسٹیج پر پیش کیے جا سکتے ہیں مگر پھر بھی ریڈیو اور اسٹیج کچھ مخصوص موضوعات اور مسائل کو پیش کرنے میں خاص مہارت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر مصور اور رقاص پر ایک اسٹیج ڈراما اچھی طرح پیش کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ موسیقار اور سنگ تراش ریڈیو ڈرامے کے لیے موزوں ہیں۔ مصوری اور رقاصی کا تعلق کان سے زیادہ آنکھ سے ہے اور موسیقی اور سنگ تراشی صوت کی خوبی کی وجہ سے ریڈیو کے لیے زیادہ مفید ہے۔ مہری کروزیر نے لکھا تھا کہ ٹیلی ویژن کی آمد سے یہ اندازہ ہو گیا کہ:

> "کسی حد تک سماعت کے حظ کو پردے کے ذریعے حاصل نہیں کیا جا سکتا۔ تقریباً تمام موسیقی پر تخیل تحریر ڈراما یا فیچر جس سے تخیل کی چشم وا ہوتی ہے،"

لہ The Technique of the Radio Play: Adi Marzaban: Studies in Broadcasting. p.p. 18.

نظموں کا پڑھنا ۔ ان سب کو صوت سے خاص لگاؤ ہے"۔[1]

جیرالڈ ملرسن نے بھی صوت اور تصویر کی حدود مقرر کی ہیں۔ بقول ان کے:

"کچھ پروگرام ایسے ہیں جن کو ان کی اصل خوبی کے ساتھ تصویر کے ذریعے پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے علاوہ جب یہ پروگرام ریڈیو پر نشر ہوتے ہیں تو سامعین کو صوتی تصویریں ذاتی طور پر پُرکشش معلوم ہوتی ہیں کیوں کہ یہ ان کی اپنی ہوتی ہیں۔ جس پروگرام میں نظر غیر ضروری ہے اس میں ریڈیو کا کوئی مقابلہ نہیں کر سکتا اور جہاں بینائی کی اہمیت غیر معمولی ہے وہاں ریڈیو کی قوت انتہائی کمزور ہے"۔[2]

ریڈیو ڈراما نگاروں نے صوتی فن کے حصار کو توڑ کر اعلیٰ ڈرامائی فن تخلیق کیا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کی انتہا اور ہدایت کاری کی معراج یہ ہے کہ تھیٹر میں گھرے اور شدید جذبات کی حالت میں جب تخیل اپنی انتہائی بلندی پر ہوتا ہے اور تھیٹر کے نیم روشن نیم تاریک ماحول میں تماشائیوں کی روح مادی وجود کو بھول کر اپنے پیکر سے نکلتی ہے اور ڈرامے کی روح سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اس وقت سیٹنگ یا تو بھلا دی جاتی ہے یا اس طرف توجہ

---

[1] Broadcasting (Sound and Television) by Mary Crozier. p.p. 199.

[2] The Technique of Television by Gerald — Millerson) p.p. 198.

ہی نہیں جاتی اور اداکار جسم کی متوازن حرکات کے تانے بانے سے ایک نقش تیار کرتے ہیں کہ اس میں ان کی اپنی حرکات پس منظر میں چلی جاتی ہیں۔ غرض اسٹیج ڈراما اپنے سفر کے اختتام پر جس بلندی پر پہنچتا ہے ریڈیو ڈراما اس مقام سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے۔ جدید ڈرامے میں زندگی کی سچی اور حقیقی تصویر، داخلی تصادم مذہبی، اخلاقی، جنسی اور نفسیاتی مسائل کو پیش کیا جاتا ہے اور یہ موضوعات ریڈیو کی میراث ہیں۔ اس طرح ریڈیو ڈرامے میں عصری میلانات اور تقاضوں کو پورا کرنے کی پوری پوری صلاحیت موجود ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی گوناگوں خوبیوں کی بنیاد پر ہریش چندر کھنہ نے ایک اچھے ڈراما نگار کے لامحدود وسائل کی تعریف کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"ایک اچھے ڈراما نگار کے تخیل کے اظہار کے بہترین مواقع شاید ہی کسی اور فن میں میسر ہوں گے۔ سماعتی فن کے تحت تخلیق کی گئی دنیا ہماری رنگا رنگ دنیا سے کسی بھی طرح کم نہیں بلکہ اس سے زیادہ خوبصورت اور دل چسپ ہوتی ہے۔ نازک سے نازک خیالات، احساسات اور جذبات کے تنوع اور تبدیلیاں، باطنی، ذہنی کیفیات، معمولی اور غیر معمولی شخصیتوں کی پوشیدہ کشمکش اور انسان کی پل پل بدلتی ہوئی حالت کی تصویر صرف صوت کے ذریعے ہی کامیابی سے پیش کی جا سکتی ہے۔" [۱]

---

[۱] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۳۷

ایڈورڈ لیویسی ریڈیو کو سرعت، تیزی اور تخیل کی عظیم قوت کی بنیاد اور نامعلوم اسباب کی وجہ سے بہت اہمیت دیتے ہیں۔
"ریڈیو وحدتِ زماں اور مکاں سے آزاد ہو کر تخیل کی آنکھ کے سامنے بار بار متغیر ہونے والے مناظر اور کرداروں کو اس تیزی اور سرعت سے پیش کرتا ہے کہ شاید ہی کوئی کیمرہ اس کا مقابلہ کر سکے۔ وہ داخلی تجربات، لاشعور کی کائنات اور خوابوں کی دنیا کو دوبارہ پیش کرتا ہے۔" [ا]

ریڈیو ڈرامے کی ان خوبیوں کی وجہ سے وال گلگڈ نے اپنی کتاب "برٹش ریڈیو ڈراما" کے اختتام پر لکھا تھا کہ:

"چار پانچ سال میں ریڈیو ڈراما یہ ثابت کر دے گا کہ کیا وہ اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کی صف میں کھڑا ہو سکتا ہے یا نہیں۔ مجھے امید ہے اور یہ میری ذاتی رائے ہے کہ وہ ان کی صف میں ضرور کھڑا ہو گا۔" [۲]

ریڈیو ڈرامے نے اس عرصے میں فن کے اعلیٰ نمونے پیش کیے اور ہم عصر اصناف نے اس حقیقت اور قوت کا لوہا مان لیا۔ ایلیٹ نے ڈرامے کو "خدا کا عطیہ" کہا تھا۔ ریڈیو ڈرامے نے اس عطیہ کو چند قوموں تک محدود نہیں رکھا۔ وہ زبانیں جو

[ا] Sound Broadcasting Society by Edward livesery, Universities. and Film Radio and Television edited by Wickham. p. 14.

[۲] British Radio Drama by Val Gilgud. p. 188.

ڈرامائی فن سے تہی دامن تھیں ان کو بھی ریڈیو ڈرامے کی دولت سے مالا مال کر دیا۔ ہندستان میں سرکاری اور غیر سرکاری کوششوں کے باوجود ڈرامے کی روایت زندہ نہ ہو سکی۔ ریڈیو ڈرامے کا قومی پروگرام ایک ہی دن ایک ہی وقت مختلف زبانوں میں سُنا جاتا ہے۔ اس لیے اگر ریڈیو تھیٹر کو قومی تھیٹر کہا جائے تو بیجا نہ ہوگا۔ آج کل ہندستان کی مختلف زبانوں میں ریڈیو کے لیے ڈرامے لکھے جا رہے ہیں اور ڈرامے کا ذوق پرورش پا رہا ہے۔

ڈاکٹر سلام سندیلوی ریڈیو ڈراموں کو گوناگوں خوبیوں کے پیش نظر انھیں اردو کے لیے نیک فال قرار دیتے ہیں "ریڈیائی ڈرامے فنی اعتبار سے کافی بلند اور اہم ہوتے ہیں۔ یہ ڈرامے اردو ادب کے دامن کو بھی وسیع کرتے ہیں اور لوگوں کو دلچسپی کا سامان بھی فراہم کرتے ہیں۔ اس طرح اردو ڈراما نگاری اب ایک نئے موڑ پر آ گئی ہے"[۱] ریوتی سرن شرما نے تکنیک اور مواد کی بنیاد پر ریڈیو ڈراموں کو ترقی یافتہ کہا ہے۔

"یہ تسلیم کرنا ایک ناقدانہ بے انصافی ہوگی کہ ریڈیائی ڈراما تکنیک کے اعتبار سے بے حد ترقی یافتہ ہے۔ مواد کے اعتبار سے زندگی کے تئیں بہت زیادہ وفادار ہے اور خیال کے نقطۂ نظر سے اس قدر صحت مند ہے جس قدر کہ موجودہ دور کے ادیبوں کا تخلیقی شعور"[۲]

---

[۱] ادب کا تنقیدی مطالعہ۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی۔ صفحہ ۱۳۵

[۲] ریڈیائی ڈراما اور اس کی تکنیک۔ ریوتی سرن شرما۔ آج کل ڈراما نمبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۶۴

جان ڈالمین نے وحدت، زور، لے، توازن، تناسب، تطابق اور فطری سادگی اور سہولت پر فنونِ لطیفہ کے "ہفت ستون نظریہ" کی بنیاد رکھی ہے اور ان خصوصیات کی بنیاد پر ہی کوئی تخلیق فن کی حیثیت اختیار کرتی ہے۔ ریڈیو ڈراما ان تمام ضروریات کو پورا کرتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک ڈراما موزونیت، نغمہ اور الفاظ یا نظم کے ذریعے انسانی افعال کی بہتر، بدتر یا ہوبہو نقل پیش کرتا ہے۔ اس میں کرداروں کو گفتگو اور عمل میں مشغول دکھایا جاتا ہے[۱]
بھرت منی نے لباس، آواز، اعضائے جسم کی حرکات، رقص اور موسیقی کو ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کہا ہے۔ جزف مرساں کے نزدیک ڈرامے میں آفاقیت ہوتی ہے۔ اطمینان بخش حالات میں کردار تخلیق کیے جاتے ہیں اس میں چونکانے، دل دہلانے اور [۲]دماغ میں اضافہ کرنے یا تبدیل کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔
اور مقصد کو حسین اور مناسب زبان میں بیان کرتے ہیں۔
اور ڈرامے سے تفسیرِ حیات بیان کرنے، زندگی کے مسائل سے الجھنے اور ان کا مقابلہ کرنے کی قوت ملتی ہے[۴] ریڈیو ڈراما ان تمام خصوصیات کا حامل ہے۔

Cicero کے نزدیک ڈراما "زندگی کی نقل، رسم و رواج کا آئینہ اور سچائی کا عکس ہے[۵] Hugo اسے ایک آئینہ کہتا ہے جس میں فطرت منعکس ہوتی ہے[۶] Sarcey کے نزدیک ڈراما

[۱-۲-۳-۵] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی صفحہ ۷، ۸، ۹، ۱۰ اور ۱۷
[۴] تمثیل بردوشِ فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۳

میں حقیقت کا دھندلا عکس پیش ہوتا ہے[۵۵] تو Coleridge
اسے حقیقت کا اتار نہیں بلکہ فطرت کی نقالی کہتا ہے[۵۶] ریڈیو ڈرامے
نے ان موضوعی شرائط کو بحسن و خوبی پورا کیا ہے۔

جہاں تک ڈرامے کے خارجی عناصر کا تعلق ہے Sarcey
تماشائیوں کے بغیر ڈراما کو ناممکن القیاس کہتا ہے[۵۷] (Clayton
Hamilton) بھی ڈرامے کی تعریف میں اسٹیج اور تماشائیوں کو
نظر انداز نہیں کرتا وہ لکھتا ہے کہ "ڈراما ایک ایسی کہانی ہے جسے
اسٹیج پر سامعین کے سامنے اداکار پیش کریں"[۵۸] ریڈیو ڈرامے
میں کہانی اداکاروں کے ذریعے اسٹیج پر سامعین کے لیے پیش ہوتی
ہے۔ یوں تو ڈرامے کا سوتا ریڈیو اسٹیج سے پھوٹتا ہے مگر اصل
عمل سامعین کے تخیل میں جگہ پاتا ہے۔ اس میں اداکاری صداکاری
کی شکل میں ہوتی ہے۔

ڈراما ارسطو کے لیے "تطہیرِ نفس" بھرت منی کے لیے "سکون"
اور برونیتر کے لیے "حوصلے کی کشمکش" کا ذریعہ ہے۔ ریڈیو ڈراما
ان نظریات کی ترجمانی کی صلاحیت رکھتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے
نے کسی معجزے کا دعویٰ نہیں کیا۔ اور وہ میڈیم جو خود پابند
قیود ہے کر بھی کیسے سکتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے سے
وہ خوبیاں اور کارنامے منسوب کرنا جن کا وہ خود اہل
نہیں ہے طرف داری ہوگی۔

۵۵-۵۶-۵۷ ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۷-۸-۹-۱۰۰ اور ۱۰
۵۸ تمثیل بردوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی۔ نیا دور
نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۴

ریڈیو ڈراما

ریڈیو ڈراما بنیادی طور پر ڈراما ہے اور اسٹیج ڈرامے اور ریڈیو ڈرامے کے بنیادی تصورات میں کوئی فرق نہیں ہے۔ ریڈیو ڈراما میں بھی اسٹیج ڈرامے کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور سیٹنگ ہوتی ہے اور قصہ کے کردار حقیقی روپ میں پیش کیے جاتے ہیں اور ان کے عمل سے قصہ بیان ہوتا ہے۔ ریڈیو، اسٹیج کی طرح ایک میڈیم ہے مگر اسے تنظر کی نعمت میسر نہیں ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما سماعتی فن کی پابندی کرتا ہے اور ڈرامے کے ترکیبی عناصر مختلف طریقہ سے پیش کرتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے سماعتی فن کی پابندیوں سے ایک مختلف طریقہ سے نجات حاصل کی۔ اس نے ادب کی ممتاز اصناف جیسے ناول اور افسانے کی تکنیک اور طرز تعمیر سے فائدہ اٹھا کر معروضی فن کی جکڑبندیوں سے آزادی حاصل کی۔ سماعتی فن، ناول اور افسانے سے متاثر ہو کر ریڈیو ڈرامے کی اپنی انفرادیت قائم ہوئی۔

ناول ڈراما اور ریڈیو ڈراما

ناول نگاری اپنے آپ میں ایک مکمل فن ہے اور تکمیل کے لیے دوسرے فنون کا محتاج نہیں ہے۔ اس کے برخلاف ڈراما نگاری ایک فن ہوتے ہوئے بھی ڈرامے کی پیش کش میں دوسرے فنون کے امتزاج اور اشتراک کا محتاج ہے۔ ناول نگاری ایک

غیر معروضی فن ہے اور ناول نگار پلاٹ اور کردار سے براہ راست تعلق رکھتا ہے۔ وہ اپنے بیان، تبصرہ، تشریح اور توضیح سے پلاٹ کے ادھورے اور نامکمل حصوں پر روشنی ڈالتا ہے اور کردار نگاری میں حصّہ لیتا ہے۔ ڈراما ایک معروضی فن ہے۔ ڈراما نگار پلاٹ اور کرداروں سے براہ راست تعلق نہیں رکھتا۔ کردار اپنے عمل سے اپنی سیرت تعمیر کرتے ہیں اور واقعات ایک سمت اختیار کرتے ہیں۔ معروضی فن ہونے کی وجہ سے ڈراما نگاری ایک مشکل فن ہے اور اس میں دورِ جدید کی پیچیدہ اور پُر آشوب زندگی کی عکاسی مشکل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے زمانے میں ناول نگاری نے ڈراما نگاری سے زیادہ ترقی کی ہے۔ ریڈیو ڈراما اسٹیج ڈرامے کی طرح اپنی تکمیل کے لیے دوسرے فنون کے تعاون کا محتاج ہے لیکن ریڈیو ڈراما صرف معروضی فن تک ہی محدود نہیں ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے سوانحی یا بیانیہ انداز اختیار کر کے یا راوی کو شامل کر کے وہ آسانیاں حاصل کر لی ہیں جو فسانہ کا طرۂ امتیاز تھیں۔ اس طرح ریڈیو ڈراما معروضی اور غیر معروضی فن کی تفریق سے آزاد ہو گیا۔

ناول پڑھنے کے لیے لکھا جاتا ہے اس لیے ناول نگار اپنے مواد کے انتخاب اور بیان میں حدود کا پابند نہیں۔ قاری مختلف اوقات اور نشستوں میں ناول پڑھ سکتا ہے اس لیے ناول نگار اپنی ضرورت کے مطابق مواد کو پھیلانے کے لیے آزاد ہے۔ ڈراما ایک ہی نشست کے لیے لکھا جاتا ہے اس لیے ڈراما نگار اپنے مواد کے انتخاب اور اظہار میں ایجاز و اختصار کا خاص خیال رکھتا ہے اور محدود واقعات، کردار اور مناظر کے ربط و تسلسل

سے زندگی کی جھلک پیش کرتا ہے مگر یہ جھلک اس قدر مکمل اور جامع ہوتی ہے کہ اس سے مکمل زندگی کا شعور حاصل ہوتا ہے۔

کچھ ڈراما نگاروں جیسے شیکسپیر کے یہاں چھوٹے چھوٹے مناظر کی بہتات ملتی ہے اور اس میں واقعات پیش کیے جاتے ہیں جن کو آسانی سے مکالموں میں بیان کیا جا سکتا تھا۔ چھوٹے چھوٹے مناظر شامل کرنے کی آزادی شیکسپیر کو اسٹیج کی بناوٹ سے میسر ہوئی تھی مگر مناظر کی بہتات کی وجہ سے اکثر شیکسپیر کا فن ایپک نگار یا داستان گو کے فن سے قریب آجاتا ہے اور اس میں وہ کساؤ اور انجماد نہیں ہوتا جو ڈرامے کے لیے ضروری ہے۔

ریڈیو ڈراما ڈرامے کے ایجاز و اختصار کی مکمل پابندی کرتا ہے۔ جہاں تک مناظر کی تعداد کا تعلق ہے اسے مونتاژ اور مناظر کے تواتر کی سہولت حاصل ہے اس لیے اس میں بہت سے چھوٹے چھوٹے مناظر شامل ہوتے ہیں اور مختصر وقت میں ایک موضوع یا کردار پر مختلف پہلوؤں سے روشنی ڈالتے ہیں۔ مگر ان چھوٹے چھوٹے مناظر میں شیکسپیر کے مختصر مناظر کی طرح ڈھیلا پن اور غیر ڈرامائیت نہیں ہوتی۔

ریڈیو ڈرامے نے ڈرامے کی ہزاروں سال کی روایت سے فائدہ اٹھایا ہے اور اس کے ترکیبی عناصر سے اپنی تعمیر کا کام مکمل کیا ہے۔ یوں تو ڈرامے کے بنیادی تصورات اور ترکیبی عناصر کا ذکر دوسرے باب میں مختصر طور پر آچکا ہے۔ مگر ریڈیو ڈرامے کے فن کے بیان میں ان کا دوبارہ ذکر ناگزیر ہے اور اس کی خصوصیات واضح کرنے کے لیے ہم ان عناصر کا ذکر کچھ تفصیل سے کریں گے۔

کہانی

ڈرامے میں کہانی کے تصورات میں انقلابات ضرور آئے مگر اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا گیا۔ ارسطو اور رچرڈس[1،2] نے کہانی کی اہمیت تسلیم کی ہے۔ ہینری آرتھر جونس نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ تھیٹر میں تماشائی ڈراما نگار سے سب سے پہلے کہانی سُنانے کا مطالبہ کرتے ہیں[3]۔ ریڈیو ڈراما بھی قصہ بیان کرتا ہے۔ وال گلگڈ نے لکھا ہے کہ ریڈیو ڈرامے کا مقصد کسی بھی فسانے کے مقصد ۔۔۔ یعنی مخصوص میڈیم کے توسط سے کہانی بیان کرنا ۔۔۔ سے مختلف نہیں ہے۔ مائیکروفون نے ریڈیو ڈراما نگاروں کو مخصوص قسم کی پابندیاں اور آزادیاں بخشی ہیں اور یہ اشاعت (Printed page) کیمرہ اور تھیٹر کے اسٹیج سے مختلف ہیں۔ ریڈیو ڈرامائی اصطلاح میں کہانی انھیں پابندیوں اور غیر پابندیوں کو ذہن میں رکھ کر بیان کی جاتی ہے[4]۔ یوں تو نئی کہانیاں بہت کم ہوتی ہیں مگر ڈراما نگار ان میں جدت پیدا کرتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کی کہانی نہ تو اتنی مختصر ہوتی ہے کہ ڈرامے کی شکل میں اس کا اثر زائل ہوجانے کا ڈر رہتا ہے اور نہ اتنی پیچیدہ اور اُلجھی ہوئی کہ سامعین

---

[1] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۴۳

[2] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۷۵

[3] An Introduction to the study of Literature by W.H. Hudson p. 186

[4] British Radio Drama by Val Gilgud. p.85

فن میں وہ ایک پہیلی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں وہ کہانیاں زیادہ مقبول ہوتی ہیں جن کا سامعین کو پہلے سے تجربہ ہے اور ریڈیو ڈراما نگار کہانی کے بیان میں دلچسپی اور تحیر و تجسس کو نظر انداز نہیں کرتا۔ عام طور سے زندگی و موت، خیر و شر، نفرت و محبت اور خوف و امید پر بہت سے کامیاب ریڈیو ڈرامے لکھے گئے ہیں اور ڈراما نگاروں نے مواد کی تلاش و جستجو میں سماعتی فن کو ذہن میں رکھا ہے۔

پلاٹ

المیہ کے بیان میں ارسطو نے پلاٹ اور کردار کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ "ان عناصر میں سب سے زیادہ اہم واقعات کا مجموعہ یا روئداد (پلاٹ) ہے۔ کیوں کہ ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں بلکہ اعمال کی نقل ہے۔ زندگی کی راحت اور رنج کی۔ کیوں کہ راحت عمل میں مضمر ہے۔ اور وہ خیر مطلق جو زندگی کا مقصد خاص ہے، وہ بھی ایک طرح کا عمل ہی ہے۔ صنعت نہیں۔ اور انسانوں کے اطوار میں محض ان کی سیرتیں یا صفت شامل ہوتی ہیں۔ راحت یا اس کے برعکس انھیں اپنے اعمال سے ملتا ہے۔ بس ٹریجڈی اطوار کی نقل کرنے کی خاطر عمل کی نقل نہیں کرتی۔ لیکن عمل کی نقل میں اطوار کی نقل بھی بے شک شامل ہوتی ہے۔ اس لیے عمل اور روئداد ٹریجڈی کا مقصد خاص ہیں اور ہر شے میں مقصد اولین اہمیت رکھتا ہے۔"[۱]

---

[۱] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد صفحہ ۲۳ ۲۴ ۲۵

ارسطو نے پلاٹ کو ٹریجڈی کی روح کہا ہے اور اسے کردار پر فوقیت دی ہے۔ اس نے یہاں تک لکھا کہ " ٹریجڈی عمل کے بغیر قائم نہیں رہ سکتی اطوار کے بغیر اس کا باقی رہنا ممکن ہے"[۱۵] لیکن ارسطو کا مطلب یہ نہیں تھا کہ بغیر کردار کے ٹریجڈی وجود میں آسکتی ہے۔ اس نے آگے چل کر خود ہی وضاحت کر دی:

" فرض کرو کوئی شخص بہت ساری تقریریں ایک سلسلے میں پیوست کر دے اور ان میں اطوار واضح طور پر نمایاں ہوں اور زبان اور تاثرات اچھی طرح ادا کیے گئے ہوں تو محض ٹریجڈی کا مخصوص اثر پیدا کرنے کے لیے کافی نہ ہوگا۔ مقابلتاً یہ مقصد اس صورت میں زیادہ اچھی طرح ادا ہوگا کہ کوئی ٹریجڈی اس لحاظ سے (باعتبار اطوار، زبان، تاثرات) ناقص ہی کیوں نہ ہو لیکن اس کی روئیداد اور واقعات کا اجتماع ٹھیک ہو"[۱۶]

ارسطو کے نزدیک پلاٹ سے ہی ڈرامے میں دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور کردار مقررہ حالات میں عمل پیرا ہوتے ہیں۔ اس لیے اس نے پلاٹ کو کردار پر فوقیت دی۔ ارسطو کے تنقیدی نظریات کی موافقت میں بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ لاسیلس ایمبر کرومبی (Lascelles Ambercrombie) نے کردار کو علم العروض یا زبان کی تصویروں (Imagery of language) کی طرح ڈراما نگاری کی تکنیک کا ایک ذریعہ کہا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ پلاٹ

---

[۱۶] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد۔ صفحہ ۷۳۔ ۷۴۔ ۷۵

ہی عمل کا منبع ہے اور کردار، زبان اور تاثرات وغیرہ سے پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے[1] ایمبر کرومبی کی طرح ڈیوڈ ڈائچیس (David Daiches) نے بھی ارسطو کے نظریات سے اتفاق کیا ہے اور لکھا ہے کہ کردار کی اہمیت ہے مگر ڈرامے کے دوسرے اتفاقی (Casual) عناصر کی طرح ناول اور ڈرامے میں عمل کے بغیر دلچسپی تو ضرور پیدا ہو سکتی ہے مگر وہ دلچسپی نہیں جو ناول اور ڈرامے کے لیے ضروری ہے۔ اس لیے ارسطو کی ٹریجڈی کے عناصر کی ترتیب مناسب ہے[2]

ارسطو کے پلاٹ اور کردار کے تصورات پر تنقید بھی ہوئی۔ ہینری آرتھر جونز کے نزدیک "تھیٹر کی تصنیف میں جب تک کہانی کے واقعات اور حالات، کرداروں سے گہرا تعلق نہ رکھیں اس وقت تک لغو اور بیکار ہیں۔ انھیں محض کرداروں کے ارتقاء کی نمائش کا وسیلہ ہونا چاہیے۔ ہڈسن نے میکبتھ، ہملٹ اور مرچینٹ آف وینس کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا کہ شیکسپیر کے ڈراموں کی عظمت ان کے پلاٹ پر نہیں بلکہ کرداروں پر منحصر ہے۔ شیکسپیر کے پلاٹ کمزور ہیں اور قتل و خون اور انتقام کے واقعات کے بجائے کرداروں کے نفسیاتی تجزیے سے ڈراموں میں عظمت پیدا ہوتی ہے[3]

---

[1] Principles of literary criticism by Lacelles Ambercrombie p. 102

[2] Critical Approach to literature by David Daiches 28-29

[3] An Introduction to the study of literature by W. H. Hudson p. 186-187

اسکاٹ جیمس (Scott James) نے ارسطو کے خیالات کو ایک نئی وسعت دی۔ اس نے لکھا کہ بلاشبہ شیکسپیر اور دوسرے فن کاروں کی تخلیقات پلاٹ کے لحاظ سے بلند نہیں ہیں اور ان کے کرداروں سے ہی ان کی تخلیقات میں عظمت پیدا ہوتی ہے، مگر یہ سوچنا مناسب نہیں ہے کہ یہ فن کار ارسطو کے تنقیدی نظریات کے مطابق ناکام ہوئے ہیں۔ ان فن کاروں کے یہاں پلاٹ کی کمی تھی جسے پورا کیا جا سکتا تھا۔ اس نے تفصیل سے لکھا کہ اچھے پلاٹ کا مطلب یہ نہیں کہ کمزور مواد کا اچھا پلاٹ۔ ارسطو نے پلاٹ کو ٹریجڈی کی روح کہا ہے۔ اگر ہم یہ کہیں کہ پلاٹ کے معنی ہیں پورے حالات۔ ایک اچھا پلاٹ ایک اچھا پلان ہوتا ہے اور اس کو اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ اس کی بہترین حالت نمایاں ہوتی ہے۔ اگر پلاٹ کو اس طرح بیان کریں تو ہم ارسطو کے نظریات کو مسنح نہیں کریں گے۔ جب کبھی پلاٹ کو اس کے اصل مفہوم میں استعمال کرتے ہیں تو اس کا تقاضا ہوتا ہے کہ ایک ایسی صورتِ حال جس میں کردار خود اپنے آپ میں زندہ اور دلچسپ ہوتے ہیں۔ انھیں دق کیا جاتا ہے۔ آزمائش میں مبتلا کیا جاتا ہے۔ پرکھا جاتا ہے اور ان میں جو کچھ بھی انسانیت ہوتی ہے اسے بے نقاب کیا جاتا ہے۔ آئی سکیلس اور سفوکلیز نے اسی قسم کے پلاٹ منتخب کیے تھے۔ اسکاٹ جیمس نے مختلف ڈراما نگاروں اور ناول نگاروں کے حوالے دیے ہیں جنھوں نے کرداروں کو حالات اور ماحول کا تابع بنایا ہے۔ اس نے شیکسپیر کی مثال دیتے ہوئے لکھا ہے کہ اس جیسے شاہ خرچ غیر محتاط فن کار کے پلاٹ پر اکثر تنقید کی جاتی ہے کہ

اس کے کردار اچھی صورت حال پیدا کرنے کا ذریعہ ہیں ۔ مگر اسکاٹ جیمس کا دعویٰ ہے کہ ارسطو کے نظریات کی مخالفت میں شیکسپیر کی مثال نہیں دی جا سکتی ۔ المیہ کے عظیم کردار ہمارے ذہن میں ایک کردار کی طرح زندہ رہ سکتے ہیں لیکن یہ کردار ایک مضبوط انسانی افق کے پس منظر میں پیش کیے گئے ہیں جن میں یہ پھنسے ہوئے ہوتے ہیں ۔ اس طرح اسکاٹ کے مطابق ایک اچھے پلاٹ میں اچھی صورتِ حال اور اچھے کردار موجود ہوتے ہیں[1]

دراصل یونانی ڈراموں میں انسان بالاتر قوت سے شکست کھاتا ہے ۔ یہ دور تقدیر کا دور تھا اور ارسطو کے نظریات یونانی المیوں پر منحصر تھے ۔ اس کے برخلاف شیکسپیر کا دور انسان کی برتری کا دور ہے اور اس کے ڈراموں میں کردار اپنی قسمت کا فیصلہ کرتے ہیں ۔ جدید ناقدین شیکسپیر کے ڈراموں کے کرداروں سے ہی کرداروں کی اہمیت کی مثالیں دیتے ہیں ۔ دراصل زمانے اور ماحول کی تبدیلی کے ساتھ ناقدین کے نظریات میں اختلافات پیدا ہوئے ۔ ارسطو کے نظریات پر کتنی ہی تنقید کی جائے مگر ان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔ ہینری جیمس (Henry James) اور ومسٹ اور بروکس (Wimsett & Brooks) نے پلاٹ اور کردار کی اہمیت کی بحث میں درمیانی راستہ اختیار کیا ہے ۔ ہینری جیمس نے لکھا کہ ایک کردار ایک

---

[1] The Making of literature by R.A. Scott James. page 63-64

واقعہ کی حد بندی ہے اور ایک واقعہ ایک کردار کی تشریح ہے[1]۔
ومسیٹ اور بروکس کے نزدیک پلاٹ اور کردار کو الگ الگ دیکھا
اور پرکھا نہیں جا سکتا۔ یہ کہہ سکتے ہیں کہ کردار کے بغیر پلاٹ الجھن
میں گرفتار ہوتا ہے۔ اس کی مثال جاسوسی کہانیوں میں ملتی ہے
اور پلاٹ کے بغیر کردار گفتگو یا خود کلامیوں کا ایک مجموعہ ہوتا
ہے اور کچھ رومانی ادبی ڈرامے اس کی مثال ہیں[2]۔ سچ تو یہ ہے کہ
عظیم ڈراموں میں پلاٹ اور کردار کچھ اس طرح ایک دوسرے میں
گھلے ملے ہوتے ہیں کہ ان کی الگ الگ تشریح ممکن نہیں ہوتی۔
مگر کچھ ڈراموں میں پلاٹ اور کچھ ڈراموں میں سیرت کی تعمیر میں
زیادہ دلچسپی لی گئی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں ڈرامے کی اسی روایت
کا سراغ ملتا ہے۔ "سرائے کے باہر[3]" میں پلاٹ اور کرداروں کا
کیمیاوی عمل ہے۔ "انسان[4]" میں کردار پلاٹ سے بالاتر ہیں
تو "پیسہ اور پرچھائیں[5]" میں پلاٹ کرداروں سے زیادہ اہم ہے۔

کردار نگاری کی اہمیت

ڈرامے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کو کوئی بھی درجہ دیا جائے

---

[1] The Art of Fiction by Henry James edited by L.N. Richardson p. 86

[2] Literary criticism. A short History by Wimsatt and Brooks. p. 37

[3] دروازہ۔ کرشن چندر

[4] دشمن۔ ریوتی سرن شرما

[5] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن

نگران دونوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ وہ ناقدین جو پلاٹ کی اولیت کے حامی ہیں وہ بھی ڈرامے کے تجزیے میں کرداروں کو نظر انداز نہیں کرتے ہیں۔ ڈراموں کے زندہ رہنے والے کردار جامد نہیں ہوتے۔ ان کی شخصیت میں ارتقا ہوتا ہے۔ ایسے کردار سائے کی طرح ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گزر جاتے۔ ان میں بلا کی گہرائی اور گیرائی ہوتی ہے اور وہ نہ مٹنے والے نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔ اگرچہ ڈرامے میں یہ کردار کچھ دیر کے لیے مخصوص حالات میں برسر پیکار ہوتے ہیں، مگر ہم ان کے بارے میں اس اعتماد اور یقین سے بات کرتے ہیں، جیسے انھیں عرصہ دراز سے جانتے اور پہچانتے ہیں۔ ان میں وہ ازلی اور ابدی خوبیاں ہوتی ہیں جو انھیں ہمیشہ زندہ رکھتی ہیں۔

ڈراموں میں "زندہ کردار" تخلیق کرنے کے بارے میں مختلف نظریات پیش کیے گئے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ایسے کرداروں کی تخلیق میں "گہری ہمدردی" اور "سودے بازی" پر زور دیتا ہے۔ جہاں تک کرداروں کے ساتھ "گہری ہمدردی" کا تعلق ہے اس کے نزدیک یہ مشورہ تو جامعیت کی خاطر دیا جاتا ہے کیوں کہ ڈرامے میں کچھ کردار ایسے بھی ہوتے ہیں جو ڈرامے کے عمل کو آگے تو بڑھاتے ہیں مگر ان سے ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہوتی جیسے "نہایت خراب کردار" سے مصنف اور کسی اور شخص کو کوئی ہمدردی نہیں ہوتی۔ اس لیے ایلیٹ جاندار کرداروں کی تخلیق کے لیے "سودے بازی" پر ایمان رکھتا ہے۔ بقول ایلیٹ "مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جب کوئی مصنف کوئی جاندار کردار تخلیق کرتا ہے تو اسے ایک قسم کی سودے بازی کرنا پڑتی

ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مصنف اپنے کردار میں اپنے مزاج کی کمزوری
یا قوت، تشدد یا قوت فیصلہ کی کمی یا کوئی سنک اور خبط ایسا شامل
کردے جو خود اس کی طبیعت میں موجود ہے۔ یا پھر وہ کوئی ایسی
چیز پیش کردے جس سے وہ لوگ بھی واقف نہ ہوں جو اسے
بہت قریب سے جانتے ہیں یا پھر کوئی ایسی بات اپنے کردار کی
زبانی ادا کرائے جو اس کے ہم مزاج، ہم عمر اور ہم جنس کرداروں
تک محدود نہ ہو۔ اپنی ذات کی یہ ذرا سی رمق، جو مصنف اپنے
کرداروں کو عطا کرتا ہے ممکن ہے یہی وہ چیز ہو جس سے اس کردار
کی زندگی کا آغاز ہوتا ہو۔ برخلاف اس کے وہ کردار جس سے
مصنف کو حد درجہ دلچسپی پیدا ہو جائے ممکن ہے وہ خود مصنف
کی ذات کی پوشیدہ صلاحیتوں کو بروئے کار لے آئے۔ میرے
خیال میں جہاں مصنف اپنی ذات کا کچھ حصہ اپنے کرداروں کو
عطا کرتا ہے وہاں وہ اپنے تخلیق کردہ کرداروں سے خود بھی متاثر
ہوتا ہے"[1] اعلیٰ کردار نگاری کے بارے میں ہریش چندر کھنہ
کا خیال ہے کہ کرداروں کی عظمت ان کی انفرادیت میں پوشیدہ
ہوتی ہے۔ ان کی یہی انفرادیت ڈراما نگار کے تخیل کی بنیاد بنتی
ہے اور اس کا تخیل اور تجربہ اعلیٰ کردار نگاری میں کام آتا ہے۔
وہ دوسری جگہ لکھتے ہیں کہ کسی کردار کو ہمہ گیری بخشنے کے لیے
ڈراما نگار اپنی طرف سے بھی کچھ اضافہ کرتا ہے[2] ہریش چندر کھنہ

---

[1] شاعری کی تین آوازیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ۔ ایلیٹ کے مضامین
مترجم جمیل جالبی۔ صفحہ ۶۰ – ۶۱

[2] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ

الیٹ کی طرح کردار نگاری ہیں " اضافے" کے قائل ہیں مگر پروفیسر محمد اسلم قریشی کے نزدیک اعلیٰ ڈراما نگاری کے لیے صرف خلوص اور گہرائی کافی ہیں[1]۔ ڈاکٹر قمر رئیس کردار نگاری میں حقیقت پر زور دیتے ہیں بقول ان کے " ڈرامے کو جو چیز عظمت اور معنویت بخشتی ہے وہ اس کے کرداروں کی انفرادیت کے ساتھ عمومیت ہے"[2] اعلیٰ کردار نگاری کے لیے ڈراما نگار اپنے کرداروں سے گہری ہمدردی اور خلوص رکھتا ہے، وہ زندگی سے تجربہ اور تخیل سے رنگ حاصل کرتا ہے کبھی کرداروں سے متاثر ہوتا ہے اور کبھی ان کو متاثر کرتا ہے اور انھیں بھول بھلییّوں میں ایسے کردار تخلیق کرتا ہے جو اپنی عمومیت اور انفرادیت کے بل بوتے پر ہمارے ذہن میں ہمیشہ زندہ رہتے ہیں۔

کردار نگاری کے طریقے

اسٹیج ڈرامے کا عمل نظر کے سامنے پیش ہوتا ہے اس لیے ڈراما نگار کرداروں کی تخلیق میں جسمانی خوبیوں کو ذہن میں رکھتا ہے اور ان کی شکل وصورت اور قد وقامت کے بارے میں تفصیلات درج کرتا ہے۔ امتیاز علی تاج نے انار کلی کے تمام اہم کرداروں کی جسمانی خوبیاں تفصیل سے بیان کی ہیں[3] ریڈیو ڈراما چونکہ سماعتی تخلیق ہے اس لیے ریڈیو ڈراما نگار کردار نگاری میں

---

[1] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی
[2] اردو ڈراما۔ ڈاکٹر قمر رئیس
[3] انار کلی۔ امتیاز علی تاج

جسمانی خوبیوں سے زیادہ آواز اور لب و لہجہ کے فرق سے کردار تخلیق کرتا ہے ۔ اس کے علاوہ کرداروں کی ان جسمانی خوبیوں یا خامیوں کو اجاگر کرتا ہے جو حرکت و صوت کے ذریعے آسانی سے محسوس کی جا سکتی ہیں ۔ "مرزا جنگی"[1]، "رامو"[2] اور "انیل"[3] کے کردار آواز اور لب و لہجہ کے فرق سے نمایاں کیے گئے ہیں تو "جانی لنگڑا"[4]، اور "سبحان کا بھائی"[5] کے جسمانی عیب بیساکھیوں کی اصوات سے ظاہر ہوتے ہیں ۔ ہوائی جہاز کی آمد و رفت کی اصوات سے نجمی[6] کے پیشہ کی نمائندگی ہوتی ہے ۔

ریڈیو ڈراما نگار کردار نگاری میں سماعتی فن کی پابندیوں کا خیال رکھتا ہے اور پلاٹ، مکالموں اور راوی کے بیان سے کردار نگاری کرتا ہے ۔

پلاٹ

ریڈیو ڈرامے کا پلاٹ کرداروں کو عمل کی حدود مہیا کرتا ہے ان کے عمل سے ہی ان کی نیکی و بدی کا اندازہ ہوتا ہے ۔ اس طرح پلاٹ کردار نگاری کا اہم فرض انجام دیتا ہے ۔ مختلف ریڈیو ڈراموں

---

[1] مرزا جنگی ۔ عظیم بیگ چغتائی
[2] پیسہ اور پرچھائیں ۔ ڈاکٹر محمد حسن
[3] دل بھی ایک دیوانہ ہے ۔ ریوتی سرن شرما
[4] سرائے کے باہر ۔ کرشن چندر
[5] درپن ۔ ڈاکٹر لکشمی نرائن لال
[6] چاندنی اور انگارے ۔ اسلام رونی

کے کردار یکساں نہیں ہوتے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کے پلاٹ میں اختلاف ہوتا ہے اور ان کو عمل کے مختلف میدان اور میزان بخشے جاتے ہیں۔ کرداروں کی سیرت ان کے عمل اور ردِّ عمل سے عیاں ہوتی ہے اور مکالمے عمل کا ایک حصّہ ہیں۔

مکالمہ

ریڈیو ڈرامے میں کرداروں کا عمل، شکل و صورت، لباس، پوشاک، ماحول، آمد و رفت، مخاطب و مخاطب خاموش عمل وغیرہ مکالموں سے ہی بیان ہوتے ہیں، اس لیے ریڈیو ڈرامے میں مکالموں کو اولیت حاصل ہے۔ اعلیٰ مکالمہ نگاری کے بغیر کامیاب ریڈیو ڈرامے تخلیق نہیں کیے جا سکتے۔ "پائل میں سوئے نغمے" میں شاہدہ کہتی ہے "ریڈیو ڈرامے کا اصول ہے کہ جب آنا ہو تو یا تو آدمی آہٹ کرکے آئے یا کھنکارتا ہوا آئے"[1] آہٹ اور آواز سے کرداروں کی آمد و رفت کا اندازہ تو ہو سکتا ہے مگر مکالموں سے ان کی اصلیت اور رشتہ پر روشنی پڑتی ہے مثلاً "دل سے قریب" میں کرداروں کی وضاحت اس طرح کی گئی ہے۔

خانم۔ (دستک دینے کے بعد پکارتی ہے) بیٹا اب اٹھیے۔
دن چڑھ گیا بیٹا؟

نوشابہ۔ کون؟ خانم؟ اچھا (دروازہ کھلتا ہے)[2]

"پلیٹ فارم پر" میں اندھے جوگی کی سیرت نگاری اس طرح

---

[1] اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل۔ صفحہ ۸۰

[2] دل سے قریب۔ انتصار حسین نیو تنوی۔ صفحہ ۵

ہوتی ہے جوگی کہتا ہے:

"بھگوان بھلا کرے، اندھا ہوں، لاچار، بھگوان بھلا کرے کچھ اندھے محتاج کو بھی مل جائے۔ پر ماتما بھلا کرے۔ رام بھلا کرے"[۱]

اسٹیج ڈرامے میں اندھے فقیر کی موجودگی سے ہی اس کا تعارف ہو جاتا ہے مگر ریڈیو ڈرامے میں اس کا اظہار ضروری ہے۔ اسی طرح اسٹیج ڈراموں میں مصور پردوں سے ماحول کی تخلیق ہو جاتی ہے۔ مگر ریڈیو ڈرامے میں مکالمے ہی اس فرض کو ادا کرتے ہیں۔ "فاصلہ" میں ممتاز کے مکالموں سے منظر اور موقع کی وضاحت ہوتی ہے:

"یہ اُجلی اُجلی رات، یہ مسکراتی ہوئی لہریں اور ان لہروں کی گود میں جھولتا ہوا پونم کا چاند — اس کی باتیں کرو۔ اپنی باتیں کرو یا چپ چاپ یوں ہی دیکھتے رہو میری جانب تاکہ اس رات کو میں اپنے دل میں بسا لوں۔ ان حسین لمحوں کو یوں ضائع نہ کرو۔ میں سب کچھ بتا دوں گی۔ ضرور بتا دوں گی"[۲]

واقعہ نگاری میں بھی مکالمے صورتِ حال کا بہتر تعارف دیتے ہیں۔ "پہلے آپ" میں صوتی اثرات ریل کے روانہ ہونے کی وضاحت ضرور کرتے ہیں مگر مکالموں سے ہی اصل واقعہ ظاہر ہوتا ہے۔

---

[۱] شہسوار۔ یوسف ظفر۔ صفحہ ۶۳

[۲] چاندنی اور انگارے۔ اسلام روفی۔ صفحہ ۶۶

سجاد ۔ نواب صاحب گاڑی چھوٹ رہی ہے تشریف لے چلیے
نواب ۔ جی نہیں پہلے آپ
سجاد ۔ میں کہتا ہوں سامان ڈبے میں پڑا ہے اور گاڑی رینگ رہی ہے ۔
نواب ۔ تو تشریف لے چلیے قبلہ ۔
سجاد ۔ مگر آپ کے پہلے آپ [۱]

ریل چھوٹ جاتی ہے اور نواب اور سجاد اگلے اسٹیشن کو تار دینے چلے جاتے ہیں ۔ داخلی کشمکش تو مکالموں کے ذریعے ظاہر ہوتی ہی ہے خارجی کشمکش بھی مکالموں کے سہارے بیان ہوتی ہے ۔ "ستارہ[۲]" اور "محل سرا[۳]" میں مکالموں سے خارجی کشمکش نمایاں ہوتی ہے ۔ اس طرح مکالمے کرداروں پر مختلف طریقے سے روشنی ڈالتے ہیں اور ان کی سیرت تعمیر کرتے ہیں ہریش چندر کھنہ نے لکھا ہے کہ ایک زمانے میں ریڈیو ڈرامے پر الزام لگایا جاتا تھا کہ وہ فرد کو ظاہر نہیں کر سکتا ۔ لیکن اب ریڈیو ڈراما ہجوم میں گھرے ہوئے ہر فرد کو ظاہر کر سکتا ہے [۴]

ان مثالوں سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں کوئی دوسری چیز مکالمہ کی جگہ نہیں لے سکتی ۔ جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے کرداروں کی گفتگو سے ان کی سیرت

---

۱ پہلے آپ ۔ بالی چوپڑا ۔ صفحہ ۲۶
۲ ریڈیو ڈرامے ۔ فضل حق قریشی
۳ سات کھیل ۔ راجیندر سنگھ بیدی
۴ ریڈیو ناٹک ۔ ہریش چندر کھنہ

دوسرے کرداروں کی گفتگو بھی سیرت نگاری کا اندازہ ہوتا ہے۔ دوسرے کرداروں کی گفتگو بھی سیرت نگاری میں کام آتی ہے مگر کرداروں کی گفتگو، ان کے عمل ردِ عمل کو آپسی تعلقات، چاہتوں اور رقابتوں کی میزان پر پرکھے جانے کے بعد ہی اصلیت کا اندازہ ہوتا ہے اور ان کے بارے میں آخری رائے قائم کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ڈرامے کا عمل ٹھہرسا جاتا ہے اور صرف باتیں ہوتی ہیں اور ان سے کرداروں پر تیز روشنی پڑتی ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ کبھی کوئی کردار ڈرامے کے عمل میں شریک نہیں ہوتا مگر دوسرے کرداروں کی گفتگو سے ہی اس کی سیرت تعمیر ہوتی ہے۔ کرتار سنگھ دگل کے ڈرامے "دو مرد ایک ماں"[1] میں لطیف کا کردار اسی طرح پیش کیا گیا ہے۔

ایک طرف گفتگو:

کرداروں کی عام گفتگو کے علاوہ ایک طرف گفتگو (Aside) اور خودکلامی (Soliloquy) سے بھی کردار نگاری میں مدد ملتی ہے۔ "ایک طرف گفتگو" ایک ڈرامائی مفاہمت ہے اور اس میں اسٹیج پر دوسرے کرداروں کی موجودگی میں ایک کردار آگے بڑھ کر کچھ کہتا ہے اور ظاہر کرتا ہے کہ دوسرے کرداروں نے اس کی گفتگو نہیں سُنی ہے اور تماشائی فرض کر لیتے ہیں کہ ایسا ہی ہوا ہے اس ڈرامائی مفاہمت کے ذریعے ایک کردار کے ان ذاتی خیالات کا علم ہوتا ہے جنھیں وہ دوسرے کرداروں سے راز میں رکھتا ہے۔ آج کل یہ ڈرامائی مفاہمت مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے اور متروک۔

---

[1] اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل

ہے مگر ریڈیو ڈرامے میں نظر کی غیر موجودگی اور فطری اسلوب کی وجہ سے "ایک طرف گفتگو" فطری اور حقیقی معلوم ہوتی ہے۔ اس لیے اسے استعمال کیا جاتا ہے۔ "کہانی کیسے بنی" میں اجنبی کی "ایک طرف گفتگو" سے اس کی دلی کیفیت کی ترجمانی ہوتی ہے۔

خاتون۔ بجلی چمکتی ہے تو کتنی بھیانک لگتی ہے۔ بادل کیسے کڑک رہے ہیں۔

اجنبی۔ آج کی رات نہ جانے کیا ہونے والا ہے

خاتون۔ ہائے میں تو بھول ہی گئی۔ میں کافی بنانے کے لیے پرکولیٹر لگا آئی تھی۔

اجنبی۔ (خود سے) اس طوفانی رات میں اگر کوئی راہ گیر راہ بھول جائے تو سارا قصور اس راہ گیر کا نہیں [۱]

"ایک طرف گفتگو" کے علاوہ خودکلامی سے بھی کردار نگاری ہوتی ہے۔ خودکلامی میں کردار تنہا ہوتا ہے اور وہ خود سے باتیں کرتا ہے جن کا اظہار وہ سب کے سامنے نہیں کرسکتا یا ان کے بارے میں کوئی آخری رائے قائم نہیں کر پاتا۔ ہارنی مارک کے الفاظ میں کردار خودکلامی میں باآواز بلند سوچتا ہے [۲] پروفیسر محمد اسلم قریشی کے نزدیک خودکلامی کردار نگاری کا ایک اسلوب ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "کوئی کردار تنہائی میں اپنے خیالات کا اظہار کرتا نظر آتا ہے۔ اس طرح ڈراما نگار براہ راست کسی کردار کی سیرت کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس اسلوب کو خودکلامی

---

[۱] اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل۔ صفحہ ۴۲

[۲] انارکلی میں خودکلامی۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی۔ نئی قدریں ڈراما نمبر۔ صفحہ ۳۷

کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے"[1] مگر ہڈسن نے کردار کے
دوسرے کرداروں سے مخاطب ہونے کو بھی خود کلامی کہا ہے۔ وہ
لکھتا ہے کہ ہلکے پھلکے فرانسیسی ڈراموں میں خود کلامی میں کردار تماشائیوں
سے مخاطب ہوتے تھے اور پلانٹس (Plantus) کے ڈرامے
کاٹیلریا (Castellenia) میں خادمہ ہالکا (Hallca) حاضرین
سے درخواست کرتی ہے کہ اگر کسی کو اس کی مالکن کا صندوق ملا ہو تو
واپس کر دے تاکہ اس کو کوڑوں کی مار نہ پڑے[2] ہڈسن کے نظریات
سے اختلاف کرنے کے کئی اسباب ہیں۔ خود کلامی میں کردار دوسرے
کرداروں سے مخاطب نہیں ہوتا اور اگر اس کے اندازِ بیان سے
ایسا ظاہر ہو تو یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ وہ کسی سے مخاطب ہے۔
کانگریو اور بریڈلے اس بات پر متفق ہیں کہ ایک کردار اپنے
خیالات کے تجزیے میں دوسروں کو اپنا ہم راز نہ بنائے۔ اس لیے
ان ناقدین کے نزدیک تماشائیوں کو ذہن میں رکھنے کی ضرورت
نہیں[3] اس کے علاوہ کانگریو نے خود کلامی میں دوسروں سے
مخاطب ہونے یا ایسا محسوس کرنے کی مخالفت کی ہے۔ بقول
اس کے :-

"جب ایک شخص خود کلامی میں اپنے آپ ہی استدلال
کرتا ہے اور اپنے منصوبوں کے سپید و سیاہ رخ

---

[1] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۶۳

[2] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson. p. 197

[3] انارکلی میں خود کلامی۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی۔ نئی قدریں۔ ڈراما نمبر صفحہ ۱۴۱

کا مواز نہ کرتا ہے تو ہمیں یہ نہیں خیال کرنا چاہیے
کہ وہ اپنے ہی آپ باتیں کر رہا ہے یا ہم سے ہم کلام
ہے وہ محض ایسے معاملات پر سوچ بچار کرتا ہے،
بصورت دیگر جن کا ذکر انتہائی حماقت ہو۔ چونکہ تماشائی
پلاٹ کے اضطراب و شورش کے راز دار ہوتے ہیں
اور شاعر ضروری سمجھتا ہے کہ ان کو اپنے حیلہ و تدبیر
کے بھید سے آگاہ رکھے۔ چنانچہ وہ اس شخص کے
خیالات سے ہم کو آشنا کرنے کے لیے آمادہ
ہو جاتا ہے"[۱]

اس لیے جب کوئی کردار خود سے کلام کرتا ہے تو مناسب نہیں کہ ہم یہ سمجھیں، جیسا کہ ہڈسن نے سمجھا ہے، کہ وہ کردار تماشائیوں سے محو کلام ہے۔ دوسرے اگر کردار تماشائیوں سے گفتگو کرتا ہے تو اس بات چیت کو خود کلامی نہیں کہیں گے بعض ناقدین نے خود کلامی کو ڈرامائی مفاہمت کہا ہے۔ چنانچہ پروفیسر وقار عظیم ڈراما نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اس راستے میں جتنے کانٹے ہیں ناول نگار کے راستے میں نہیں۔ اس لیے فنکار کی حیثیت سے اس کا کام دشوار تر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فن نے ڈراما نگار کو بعض ایسی آزادیاں دی ہیں جو منطق اور فلسفیانہ تجزیے کی بات تو نہیں لا سکتیں لیکن چونکہ ایک مستقل مفاہمت یا سمجھوتے کی سی ہیں اس لیے ڈراما نگار انھیں حقیقت اور صداقت کے منافی سمجھنے کے باوجود ان سے

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۶۵-۱۶۴

جب اور جس طرح چاہے کام لے سکتا ہے۔ ڈراما نگار جانتا ہے کہ فن نے اس پر جو طرح طرح کی پابندیاں عائد کی ہیں، ان کی تلافی کے طریقے بھی خود پیدا کیے ہیں۔ اسے اس کی اجازت دی ہے کہ حقیقت اور صداقت کی جستجو میں وہ حقیقت کے راستے سے انحراف کرے۔ فن کی دنیا میں حقیقت سے یہ انحراف کرتے وقت اس کے ذہن میں یہ بات بھی ہوتی ہے کہ اس کے مخاطب (تماشائی) اس کے اس انحراف کو انحراف سمجھنے کے بجائے فن کا ایک لازمی حصّہ سمجھ کر اور اپنے اور ڈراما نگار کے درمیان ایک مقدس معاہدہ جان کر قبول کریں گے اور ان سے مکدّر ہونے کے بجائے سرور و انبساط کا وہ سرمایہ حاصل کریں گے جو صرف ادبی اور فنی تخلیقات ہی کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔ ڈرامے کی دنیا میں بھی ڈراما نگار کو بعض اس طرح کی سہولتیں حاصل ہیں جو اب ڈرامے کے فن کی روایت بن گئی ہیں۔ ان سہولتوں میں سے بعض کی حیثیت عارضی ہے اور بعض کی مستقل.... انھیں سہولتوں کا فنی نام ڈرامے کے فن کے سمجھوتے یا "ڈرامائی مفاہمتیں" ہے..... پلاٹ اور کرداروں کے نقطۂ نظر سے ان بہت سی مفاہمتوں میں سے جو ڈرامے کے فن کی روایت کے جز ہیں دو خاص طور سے بڑی دلچسپ اور بعض حیثیتوں سے بڑی اہم ہیں..... ان میں سے ایک کا نام خود کلامی (Soliluquy) اور دوسرے کا نام Aside ہے[1]

دراصل خود کلامی کی بنیاد انسانی نفسیات پر ہے۔ عام مشاہدہ

---

[1] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی، صفحہ ۱۶۵

ہے کہ جذبات سے بے قابو ہو کر انسان کچھ نہ کچھ بڑبڑانے لگتا ہے۔ ڈرامے میں زندگی عام سطح سے بلند پیش کی جاتی ہے اس لیے اس فضا سے ہم آہنگ کرنے کے لیے خود کلامی کو فنی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ چنانچہ خود کلامی میں بے ربط اور منتشر جملے ایک خاص ربط اور تسلسل سے پیش ہوتے ہیں۔ اور پیچیدہ کرداروں کے باطن پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس لیے خود کلامی ایک ڈرامائی مفاہمت نہ ہو کر کردار نگاری ایک طریقہ اور ایک اسلوب ہے۔

ڈراموں میں خود کلامی کے استعمال اور عدم استعمال پر بہت کچھ کہا گیا ہے۔ کانگریو کے نزدیک خود کلامی سے بہتر اظہار کا طریقہ ابھی رائج نہیں ہوا ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے اس بیان کی صداقت ظاہر کرتے ہیں۔ اس کے باوجود کچھ ناقدین خود کلامی کو "طفلانہ بیلہ" اور "بچکانہ" کہتے ہیں۔ جدید ڈراموں میں خود کلامی کی جگہ ہمراز سے گفتگو کو زیادہ فروغ ملا ہے۔ خود کلامی کے برمحل استعمال سے ڈرامے اور کرداروں میں جان پڑ جاتی ہے۔ مناسب یہی ہے کہ اسے اسی جگہ استعمال کیا جائے جہاں اس کے بغیر کام نہ چل سکتا ہو۔ بقول جونز "وہ بات جس کا اظہار مکالمے سے بہتر طور پر کیا جا سکتا ہے، اس کے لیے خود کلامی کا استعمال نامناسب ہے"[۲۵] یہ اصول صرف خود کلامی کے لیے ہی نہیں بلکہ ڈرامے کے تمام عناصر پر صادق آتا ہے اور ہمیں خود کلامی کی فنی اہمیت پر ان خود کلامیوں

---

[۲۵] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۶۵

کو ہی پرکھنا ہوگا جو اپنا معیار رکھتی ہیں۔ اس قسم کی خود کلامیوں کے تجزیے سے یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ خود کلامی پیچیدہ کردار کی سیرت نگاری کا ایک موثر ذریعہ ہے۔ ہڈسن نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ اصولی اور نظریاتی مباحث سے ہٹ کر ہمیں بغیر کسی ہچکچاہٹ کے خود کلامی کو ایک تسلیم شدہ روایت (Convertion) کے طور پر قبول کر لینا چاہیے"[1]

ریڈیو ڈرامے میں خود کلامی فطری اور حقیقی اسلوب سے لکھی اور ادا کی جاتی ہے۔ بار بار ریکارڈ کرنے کی آسانی سے خود کلامی کے اعلیٰ معیار ریڈیو ڈراموں میں پیش کیے گئے ہیں۔ ریوتی کا "دشمن" اس کی اعلیٰ مثال ہے[2]۔ دگل نے "دو مرد ایک ماں" میں ہمراز اور خود کلامی کا بہترین استعمال کیا ہے جس سے طویل خود کلامیوں کی ضرورت باقی نہیں رہتی اور مختصر خود کلامی غیر ضروری معلوم نہیں ہوتی۔ ڈرامے میں سلمیٰ اپنی ہمراز پروین سے باتیں کر رہی ہے کہ باہر ہارن کی آواز سنائی دیتی ہے۔ پروین آنے والے کو دیکھنے چلی جاتی ہے۔ اس وقت سلمیٰ خود کلامی میں کہتی ہے:

"سچ مچ یہ مجھے کیا ہو رہا ہے؟ میری انگلیاں کیوں اتنی تیزی سے سلائیاں چلا رہی ہیں ـــــ آج مجھے یہ کیا ہو رہا ہے؟ (سوچتے ہوئے) جب کوئی

---

[1] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson p. 195-198

[2] دشمن۔ ریوتی سرن شرما

ممتا اس طرح تڑپتی ہے جیسے میرے اندر کی ماں
سِسک رہی ہے تو خدا ۔ کوئی از حد سنگ دل
خدا ہوگا جو نہ پسیجے ۔ آخر میں چاہتی بھی کیا ہوں ؟
ایک ماں اپنی بچی کو دیکھنے کے لیے بے چین ہے۔
ایک ماں اپنی اولاد کو سینے سے لگا کر اپنے دل کی
آگ بجھانا چاہتی ہے ۔ یہ خدا اتنا رحم دل سُنا
جاتا ہے میری یہ چھوٹی سی آرزو بھی کوئی آرزو
ہے"[۱]

جب ریڈیو ڈرامے میں خود کلامی فنی ضرورت کے مطابق استعمال ہوتی ہے تو اس کے جذب و اثر میں اضافہ ہوتا ہے ۔

بیان (Narration)

ریڈیو ڈراما نگار ناول نگار کی طرح بیان کے ذریعے بھی کردار نگاری کرتا ہے ۔ ۱۹۲۷ء میں Cecil Lewis نے Lord Jim کے ریڈیو روپ میں پہلی بار راوی کا استعمال کیا تھا[۲] ۔ اس کے بعد ریڈیو ڈرامے میں راوی کا رواج عام ہو گیا ۔ Osson Wells نے راوی کی تکنیک سے بہت فائدہ اٹھایا[۳]

۱ؔ اوبر کی منزل ۔ کرتار سنگھ دگل ۔ صفحہ ۱۶۵ ۔ ۱۶۶

۲ؔ British Radio Drama by Val Gilgud. p. 141

۳ؔ The Technique of the Radio Play by Adi Marzaban

ریڈیو ڈرامے "ستارہ" میں راوی سے مختلف ڈرامائی کام لیے گئے تھے[1]۔ ریڈیو ڈرامانگار راوی کو آزاد اور کردار کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ آزاد شکل میں راوی ڈرامے کے عمل سے باہر رہتا ہے اور کردار راوی میں راوی ڈرامے کے عمل میں شریک رہتا ہے اور اس کے بیان، تبصرہ، تشریح اور تاثر سے کردار نگاری ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی راوی کی تکنیک میں ناول کا پھیلاؤ اور غیر ڈرامائیت نہیں ہوتی ہے اور ایجاز و اختصار میں ریڈیو ڈرامے کے دوسرے عناصر سے میل کھاتی ہے۔ یوں تو چودھری سلطان کے "ہمایوں" اور "شاہجہاں" میں راوی سے ہمایوں اور شاہجہاں کی سیرت نگاری ہوئی ہے[2] مگر اس کا فنی استعمال ڈاکٹر محمد حسن کے "نظیر اکبر آبادی" اور "اکبر اعظم"[3] میں اور ریوتی سرن شرما کے "دل بھی ایک دیوانہ ہے"[4] میں ملتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کے مکالموں (مکالمہ اور بیان) کا اسلوب

ریڈیو ڈرامے کے مکالموں میں ادبیت سے زیادہ عمل اور ادائیگی کا خیال رکھا جاتا ہے۔ ایک شاعر یا ادیب کا

---

[1] ۲۵ر اپریل ۱۹۴۴ء کو لکھنؤ سے نشر ہوا۔ بحوالہ ریڈیو ڈراما شمشاد سید۔ امین اختر۔ صفحہ ۱۱۵

[2] چودھری سلطان کے ڈرامے۔ چودھری سلطان

[3] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن

[4] دل بھی ایک دیوانہ ہے۔ ریوتی سرن شرما

کردار ادبی زبان اختیار کرسکتا ہے مگر اس کے مکالموں میں بھی ادبیت سے زیادہ عمل کی اہمیت ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے کے مکالمے ایک زبانی فن (Verbal Art) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے ان میں ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جن کی اصوات ان کے معانی کی طرف رجوع کرتی ہیں۔ یہ الفاظ اتنے صاف اور واضح ہوتے ہیں کہ ان کا سیدھا اثر ہوتا ہے۔ مکالمے مختصر ہوتے ہیں اور جذبات کی ادائیگی کے مواقع فراہم کرتے ہیں۔ جب کبھی مکالمے طویل ہوتے ہیں تو ان کو چھوٹے چھوٹے جملوں میں تقسیم کردیتے ہیں جیسے "انسان" میں ڈاکٹر کہتا ہے:

"مجبور و لاچار؟ تم اسے انسان کی مجبوری اور لاچاری کہتی ہو نرس؟ شکر کرو کہ ہمیں موت کی نعمت نصیب ہے ورنہ یقین جانو یہ زندگی وبال دوش بن جاتی اور یہ دنیا بدصورتوں، بیماروں، بوڑھوں اور اپاہجوں کا ایک گھناؤنا بلغمی گھروندا۔ اس دنیا میں جو کچھ خوبصورتی، رنگینی، تازگی اور جوانی دیکھتی ہو وہ اسی موت کے دم سے ہے"۔[1]

ریڈیو ڈرامے کے مکالمے ایجاز و اختصار کا اعلیٰ نمونہ ہوتے ہیں۔ جس طرح ایک ہی چیز پر دیر تک نظر نہیں ٹھہرتی اسی طرح ایک ہی سطح پر سنائی دینے والے الفاظ کانوں کو ناگوار معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے ریڈیو ڈرامے کا مکالموں میں مختلف سطحوں پر سنائی دینے والے الفاظ شامل کیے جاتے

---

[1] دشمن۔ ریوتی سرن شرما۔ صفحہ ۱۹۰

ہیں اور مکالموں کی ترتیب کو بار بار بدلا جاتا ہے تاکہ سامعین تھکن محسوس نہ کریں۔ ریڈیو ڈراموں کے مکالموں میں مختلف حواس بیدار کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ "سائے" کا کردار "کیدار" کہتا ہے:

"موت جیسے قوس قزح کے سات رنگ، احساس جیسے نیند آجائے۔ جیسے آدمی شراب کے نشے سے بے ہوش ہو جائے اور اٹھے تو یہ دنیا نہ ہو اور دنیا کی لعنتیں نہ ہوں۔ یہ بیمار جسم نہ ہو[1]" یا "اندھیرا یہ گہرا اندھیرا۔ ریشمی لمس۔ اطلس و کمخواب کا حس اور دل جیسے دھڑکنا بھول جائے[2]" یا "اف یہ دنیا کس قدر خوبصورت ہے۔ یہ چاند ستارے، یہ دھوپ، یہ مہک یہ ہوائیں[3]" تو جیسے حواس خمسہ جاگ اٹھتے ہیں"۔

ریڈیو ڈراموں کا اسلوب اور لہجہ فطری اور حقیقی ہوتا ہے۔ فیلکس فلیٹن (Felix Fleton) نے اسٹیج اور ریڈیو ڈراموں کے مکالموں کے اسلوب کے بارے میں لکھا ہے کہ اسٹیج ڈراموں کے مکالموں کا اسلوب (Megha Phoxic) اور ریڈیو ڈراموں کا اسلوب (Micxo phoxic) ہوتا ہے[4]۔ ہریش چندر رکھنہ نے تحریر کیا ہے کہ ریڈیو ڈرامے کے مکالمے مصنوعی لہجہ (False tone) نہیں رکھتے۔ انھیں اسٹیج ڈرامے

[1-2-3] سائے۔ ساگر سرحدی

[4] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر رکھنہ۔ صفحہ ۱۲۶۔ ۱۲۸

کے مکالموں کی طرح سامعین پر Project نہیں کیا جاتا اور سامع خود کو Objective اور Detached نہیں سمجھتا بلکہ وہ اپنے آپ کو ڈرامے کے عمل کا خاموش اداکار سمجھتا ہے جو اپنے دیکھے جانے کی وجہ سے کھیل کے عمل میں دخل انداز نہیں ہوتا وہ سب کچھ دیکھتا اور محسوس کرتا ہے[۱]

تصادم

ادب و فن کی مختلف اصناف میں کشمکش اور تصادم کے عناصر موجود ہوتے ہیں لیکن ڈرامے میں تصادم کو خاص اہمیت دی جاتی ہے اور ایسے ہی مسائل پیش کیے جاتے ہیں جن میں تصادم کے قوی عنصر پائے جاتے ہیں۔ تصادم کے ذریعے سیرت کے اصل جوہر کھلتے ہیں اور ڈرامے میں دلچسپی اور کشش پیدا ہوتی ہے۔ ان خوبیوں کی وجہ سے ارسطو کے عہد سے آج تک تصادم کو اہمیت دی جاتی رہی ہے۔ ہیگل نے ارسطو کے بعد تصادم کے تصورات کو مزید قوت بخشی برونیتر (Brunetiere) نے ڈرامے کو "حوصلے کی کشمکش" اور ولیم آرچر (William Archer) نے "انسانی قوت ارادی کی پیش کش ہی کہا ہے[۲] ہیزی آرتھر جونز کا ڈرامے کا آفاقی نظریہ (Unerversal law of Drama) تصادم پر ہی مبنی ہے۔ بقول اس کے:

"جب کسی کھیل میں کوئی شخص یا اشخاص شعوری یا

---

[۱] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۲۶-۱۲۸

[۲] ڈرامانگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۴-۱۶

غیر شعوری طور پر کسی متصادم شخص یا ماحول یا قدرت
کے خلاف کھڑے ہو جاتے تو ڈراما ظہور پذیر
ہوتا ہے"[۱]

ہڈسن نے بھی تصادم کے آغاز کو ڈرامے کا آغاز اور تصادم کے انجام کو ڈرامے کا انجام کہا ہے اور وہ تصادم کی بنیاد پر ڈرامے کی خوبیوں کو پرکھتا ہے۔ اس نے تصادم کی کمی کی وجہ سے شیکسپیر کے دو ڈراموں ــــ "ہنیری پنجم" اور "دی ٹیمپیسٹ" کو ناقص (Defective) ڈرامے کہتا ہے[۲] ہڈسن کے تنقیدی نظریات اس لیے اہم ہیں کہ ان سے ڈرامے میں دلچسپی کے عناصر پر روشنی پڑتی ہے مگر برونیتر، ولیم آرچر اور دوسرے وہ ناقدین جو ڈرامے کی تشریح ہی تصادم سے کرتے ہیں ان کے تصورات قابل قبول نہیں کیوں کہ ان سے ڈرامے کے تصورات پر پردہ سا پڑ جاتا ہے۔

تصادم کی اقسام

ڈرامے میں تصادم مختلف شکلوں اور صورتوں میں پیش ہوتا ہے۔ یہ تصادم انسان اور کسی خارجی یا بالاتر قوت کے درمیان، انسان اور سماجی قوانین کے درمیان یا انسان کی اپنی مختلف خواہشات کے درمیان ہو سکتا ہے۔ خارجی تصادم میں دست و پا کی کشمکش ہوتی ہے۔ اس میں انسان انسان سے، ایک طبقہ دوسرے طبقہ سے، ایک ملک دوسرے ملک سے متصادم ہوتا ہے یا کبھی ایک

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۴-۱۶

[۲] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson p. 199

انسان ایک طبقہ یا گروہ کا نمائندہ بن کر اجتماعی تصادم کی علامت بن جاتا ہے۔ داخلی تصادم میں انسان کی مختلف خواہشات آپس میں ٹکراتی ہیں۔ شیکسپیر کے یہاں داخلی تصادم باطن تک محدود ہے تو میترلنک اور اس کے ہمنواؤں کے یہاں انسانی ذہن کے شعور، لاشعور اور تحت الشعور کی کشمکش بھی اس میں شامل ہو گئی ہے۔ خارجی، داخلی اور دونوں قسم کے تصادمات پر ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے بھی ان سے تہی دامن نہیں ہیں۔ "سرائے کے باہر"[1] میں خارجی تصادم "دو مرد ایک ماں"[2] میں داخلی تصادم اور "ازل سے ابد تک"[3] میں لاشعور کے عجیب الخلقت کرداروں کا تصادم ہے تو "مٹھی بھر دھول" میں خارجی اور داخلی تصادم پیش کیے گئے ہیں۔

عمل اور بیان (Action and Narration)

ڈرامے میں بہت سے اہم واقعات جیسے قتل و خون، جنگ و جدل اور مقابلے وغیرہ ہوتے ہیں ان واقعات کو ڈرامے میں دو طرح سے پیش کیا جاتا ہے۔ پہلے طریقے کو عمل اور دوسرے طریقے کو بیان کہتے ہیں۔ عمل میں واقعات اسٹیج پر ڈرامے کے عمل میں شریک ہوتے ہیں اور بیان میں واقعات اسٹیج کے عمل میں شریک نہیں ہوتے اور پس پردہ پیش آتے ہیں۔ اس قسم

---

[1] دروازہ۔ کرشن چندر
[2] اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل
[3] ازل سے ابد تک۔ رضی ترمذی۔ ادب لطیف ڈراما نمبر۔ ص ۱۶۹

کے واقعات صرف بیان کر دیے جاتے ہیں۔ پہلے طریقے کی کامیابی حقیقی پیش کش پر مبنی ہے اور دوسرے طریقے کی کامیابی پر اثر اظہار و بیان پر۔ ڈرامے میں صرف بیان کی موجودگی سے کمی کا احساس ہوتا ہے اور غیر حقیقی، نامکمل عمل کی پیش کش سے اثر ادھورا رہتا ہے۔ اس کے باوجود کلاسیکی ڈرامے نے بیان اور رومانی ڈرامے نے عمل کے لازوال نمونے پیش کیے ہیں۔ شیکسپیئر کے عظیم ڈراموں جیسے "میکبتھ" میں عمل اور بیان کا فنی امتزاج پیش کیا گیا ہے۔ میکبتھ میں ڈنکن کا قتل اور لیڈی میکبتھ کی موت اگرچہ اسٹیج پر پیش نہیں ہوتی مگر اس کے بیان سے ہی رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں اور ذہن ان کی حقیقی پیش کش کے مطالبے کو فراموش کر کے ڈرامے کی روح کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے۔ ریڈیو ڈراموں میں کلاسیکی اور رومانی ڈراموں کی روایات مروج ہیں۔ سماعتی تخلیق ہونے اور بار بار ریکارڈ کرنے کی آسانی کی وجہ سے ریڈیو ڈرامے میں بیان اور عمل حقیقی اور اثر انگیز طریقے سے پیش کیے جاتے ہیں۔ صوتی اثرات اور پس منظر سے عمل کا احساس ہوتا ہے اور تخیل واقعات میں رنگ آمیزی کرتا ہے۔ "ہیبت خان[۱]" میں رومانی ڈراموں کی روایت موجود ہے۔ ہیبت خاں اپنے گروہ کے ساتھ نمودار ہوتا ہے اور خون کے دریا بہاتا ہے۔ ہیبت خاں بچے کو گھوڑے کے پیروں تلے روندتا ہے

---

[۱] ریڈیو ڈراما۔ شمشاد سید۔ امین اختر۔ ہیبت خاں ڈراما۔ ۲۸ مئی ۱۹۴۳ء کو آل انڈیا ریڈیو پشاور سے نشر ہوا۔

اور اس کی ماں کو گولی کا نشانہ بناتا ہے۔ "مجسمہ ساز"[1] میں تمام اہم واقعات بیان کر دیے گئے ہیں یا مختلف کرداروں پر ان کا ردِ عمل دکھایا گیا ہے۔ "چانکیہ"[2] میں عمل اور بیان کا بہترین نمونہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں رنگ بھومی میں رتھوں کی دوڑ ہو رہی ہے اور اس دوڑ میں سمراٹ چندرگپت موریہ اور راجہ پروتک حصہ لے رہے ہیں۔ دونوں قریبی دوست ہیں اور اس وقت دوڑ میں چندرگپت کا رتھ آگے ہے۔ دوڑ جاری ہے اور صوتی اور لفظی تصویریں اس عمل کو پیش کر رہی ہیں۔ اتنے میں میں چانکیہ چندرگپت کو تخلیہ میں لاتا ہے اور بتاتا ہے کہ پروتک اس کے ساتھ دغا کر رہا ہے۔ رتھوں کی دوڑ میں چندرگپت کی فتح ناممکن ہے۔ چندرگپت بار بار دروازہ کھول کر دوڑ کے میدان پر نظر ڈالتا ہے اور دروازہ کھلنے اور بند ہونے کے ساتھ ساتھ دوڑ کے میدان کا شور بڑھتا اور گھٹتا ہے۔ چندرگپت چانکیہ کی باتوں پر بھروسہ نہیں کرتا ہے۔ چانکیہ اسے یقین دلانے کی کوشش کرتا ہے کہ سیاسی تقاضوں کے پیش نظر چندرگپت کے لیے پاٹلی پتر اور رنگ بھومی کی فتح ضروری ہیں۔ ابھی دونوں باتیں کر رہے ہیں کہ شاہی سفیر خبر دیتا ہے کہ چھٹے چکر میں ہی چندرگپت کے مہاندی کے منہ سے خون آنے لگا اور وہ گر کر مر گیا۔ اس خبر کے ساتھ ہی ذہن دوڑ کے انجام

---

[1] ریڈیو ڈراما شمشاد سیدہ، امین اختر "مجسمہ ساز" ڈراما ۲۸ ستمبر ۱۹۴۳ء کو آل انڈیا ریڈیو لاہور سے نشر ہوا۔

[2] سات کھیل۔ راجندر سنگھ بیدی

کے خطرناک نتائج کی طرف گھوم جاتا ہے اور وہ مہاندی کی موت کے منظر کا خواہاں نہیں ہوتا۔ ریڈیو ڈرامے میں عمل اور بیان کی پیشکش میں کوئی دقت نہیں اور ریڈیو ڈرامانگار اپنی سہولت کے پیش نظر عمل اور بیان کو منتخب کرتا ہے۔ "راوی کے کنارے[1]" میں سیف اللہ کو ہاتھی کے ذریعے کچلتے ہوئے پیش کیا گیا ہے اور نورجہاں کے ردعمل سے ڈرامائی تاثر کو ابھارا گیا ہے۔

وحدت زماں ومکاں

یونانی المیوں میں عرصہ عمل کی عام روایت کو دیکھتے ہوئے ارسطو نے لکھا تھا کہ وہ ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود کا، یا اس کے قریب قریب وقت کا پابند رہے[2]۔ ارسطو کا خیال کسی میکانکی اصول کا پابند نہ تھا۔ اس کی مراد قابل فہم واقعات کی ترتیب سے تھی جس میں قسمت کے بننے اور بگڑنے کے اسباب غیر یقینی نہ ہوں۔ بعد کے ناقدین نے ارسطو کے وحدت زماں کے تصور کو مختلف مفہوم دیئے مثلاً Giraldi Cinthio نے بارہ گھنٹے، Segni نے چوبیس گھنٹے، Megi نے تین گھنٹے، Minturno نے دو دن، Castelvetro نے بارہ گھنٹے، Taille نے ایک دن، Ronsard نے ایک نصف شب سے لیکر دوسری نصف شب تک، Capelani نے ایک فطری دن اور ملٹن نے چوبیس گھنٹے کو ڈرامے کا مناسب عرصہ عمل سمجھا[3]۔ یونانی المیہ میں کورس کی موجودگی سے واقعات ایک ہی جگہ

---

[1] راوی کے کنارے۔ قمر جمالی

[2] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم: عزیز احمد۔ صفحہ ۷۰

[3] ڈرامانگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۹۱-۹۳

پیش ہوتے تھے ۔ Castelvetro نے نہ صرف نمائش کے عرصہ اور پیش کیے جانے والے عمل میں مطابقت پر زور دیا بلکہ یہ بھی لکھا کہ عمل کے مناظر ایک ایسی جگہ تک محدود ہوں جس کو بیک وقت ایک آدمی دیکھ سکتا ہے[۱] Boileau نے بھی ایک مکمل عمل کو ایک ہی جگہ پیش کرنے کا مشورہ دیا ہے[۲] اس کے علاوہ Chapelain نے بھی وحدتِ مکاں پر زور دیا ہے[۳]۔ مگر Croncille، Terso De Molina، 'D' Ailgaliers، John Dryden، Terence، Sir Robert Howard، Farqular اور Goethe نے وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی کی مخالفت کی ہے[۴] رومانی ڈرامے وحدتِ زماں اور مکاں سے آزاد ہیں اس کے باوجود شیکسپیر کے Comedy of Error اور The Tempest میں ان کی پابندی کی گئی ہے ۔ جدید ڈراموں اور ایکانکیوں میں وحدتِ مکاں کو ایک قانون کی طرح نہیں بلکہ فنی ضرورت کے مطابق استعمال کیا جاتا ہے ریڈیو ڈراما میں مقام اور وقت کی تبدیلی نہایت آسان ہے ۔ ریڈیو ڈراما نگار اپنی ضرورت کے مطابق واقعات کو کسی بھی وقت اور کسی بھی جگہ پھیلتا چلا جاتا ہے ۔ " قاہرہ کی ایک شام " میں پہلا منظر قاہرہ کے بازار میں دوسرا منظر ساحلِ سمندر ہے ۔ تیسرا منظر پرنس (ایک کردار) کے مکان میں ۔ چوتھا منظر ریواز کے کمرے میں ۔ پانچواں منظر ایک مصری کفے میں اور چھٹا

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن ۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی ۔ صفحہ ۹۱-۹۳

[۲] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson. p. 241

[۳،۴] ڈراما نگاری کا فن ۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی ۔ صفحہ ۹۳-۹۴

منظر پھر ریواز کے کمرے میں پیش ہوتا ہے۔ اور "سونے کی زنجیریں" میں پہلا منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، دوسرا منظر امام باڑے کے راستے میں، تیسرا منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، چوتھا منظر آصف الدولہ کے دربار میں، پانچواں منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، چھٹا منظر یوسفی خاں کے گھر میں، ساتواں منظر ارجمند بانو کے محل میں، آٹھواں منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، نواں منظر ارجمند بانو کے محل میں، دسواں منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، گیارہواں منظر یوسفی خاں کے مکان میں، بارہواں منظر چھوٹے آغا کے مکان میں۔ تیرہواں منظر آصف الدولہ کے دیوان خاص میں، چودھواں منظر چھوٹے آغا کے مکان میں، پندرھواں منظر یوسفی خاں کے گھر میں، سولھواں منظر بازار میں، سترھواں منظر آصف الدولہ کے دربار میں پیش ہوتا ہے[۵۱]۔ اس طرح "قاہرہ کی ایک شام" میں مناظر بازار ساحل سمندر، پری کے مکان، کیفے اور ریواز کے کمرے میں اور "سونے کی زنجیریں" میں چھوٹے آغا کے مکان، امام باڑے کا راستہ، آصف الدولہ کے دربار اور دیوان، یوسفی خاں کے مکان اور ارجمند بانو کے محل میں پیش ہوتے ہیں۔ اسی طرح "پیسہ اور پرچھائیں[۵۲]"، "دو بالیاں گیہوں کی[۵۳]"، "دل بھی ایک دیوانہ ہے[۵۴]"، "انار کے دو پتے[۵۵]" اور "دیوتا[۵۶]" میں مناظر دور دراز مقامات پر پیش ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈراموں میں یہ مناظر

[۵۱-۵۲] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن

[۵۳] دو بالیاں گیہوں کی۔ ڈاکٹر شکیل الرحمٰن

[۵۴] دل بھی ایک دیوانہ ہے۔ ریوتی سرن شرما

[۵۵] اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل

[۵۶] دیوتا۔ شمیم احمد

کبھی ایک جگہ پیش ہوتے ہیں اور کبھی ہوائی جہاز[1]، بس[2] اور موٹر[3] کے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ مناظر زیر زمین[4]، زمین پر اور خلا[5] میں بھی پیش ہوتے ہیں مگر غیر فطری نہیں معلوم ہوتے ہیں۔ جہاں تک عرصۂ عمل کا تعلق ہے "شیر افگن[6]" کا عرصۂ عمل سات سال سے زیادہ ہے۔ ریڈیو ڈراما زماں اور مکاں کی تبدیلی میں ناول کی طرح آزاد ہے۔ اس میں ظاہری تبدیلیوں سے زیادہ قصہ کے اندرونی ربط و تسلسل کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اور ان کی پیش کش میں وہ تخیل خیز اسلوب اختیار کیا جاتا ہے جس کے بہاؤ میں سامعین وقت اور مقام کی تبدیلیوں کو الگ سے محسوس نہیں کرتے۔ ریڈیو ڈراما نگار ڈرامائی تاثر کے لیے ان پابندیوں کو قبول بھی کرتا ہے چنانچہ "دروازہ[7]"، "کہانی کیسے بنی[8]"، "انسان[9]" اور "آج[10]" میں وحدتِ زماں اور مکاں کی پابندی ملتی ہے۔

وحدتِ عمل اور وحدتِ تاثر

ارسطو نے وحدتِ عمل پر زور دیا تھا۔ اس کے نزدیک ایک

1۔ چاندنی اور انگارے۔ اسلام رونی
2۔ گھائل آوازیں۔ فضل تابش
3۔ قبر اور چاندنی کی کرن۔ کرتار سنگھ دگل اور مٹی بھر دھول۔ تمر جب لی
4۔ چاندنی اور انگارے۔ اسلام رونی
6۔ شیر افگن۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ آج کل ڈراما نمبر اگست سنہ ۶۶ء
7۔ دروازہ۔ کرشن چندر 8۔ اوپر کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل
9۔ دشمن۔ ریوتی سرن شرما
10۔ سات کھیل۔ راجندر سنگھ بیدی

ہیرو کی موجودگی سے پلاٹ میں وحدت نہیں ہو سکتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایک انسان کو بہت سے ایسے واقعات پیش آسکتے ہیں جن آپس میں کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے[۱] اس لیے اس نے صاف طور پر لکھا کہ "روئداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد اور مکمل ہو[۲]" ارسطو نے سادہ اور پیچیدہ پلاٹ کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے لکھا کہ سادہ پلاٹ میں تسلسل اور وحدت کے علاوہ انجام میں کسی انقلاب یا دریافت کی ضرورت نہیں ہوتی ہے اور پیچیدہ پلاٹ میں انقلاب اور دریافت سے انجام ظہور پذیر ہوتا ہے[۳] چونکہ یونانی ڈرامے میں المیہ یا طربیہ تاثر پیدا ہوتا تھا اس لیے عام طور سے پلاٹ اور اثر کی وحدت کو ہی وحدت عمل کہا جاتا ہے جو یونانی اسٹیج کی سادگی اور ڈراما نگاروں کے تصورات وجہ سے وجود میں آئی۔ رومانی ڈراما نگاروں نے پلاٹ میں ضمنی روئدادوں، قصّوں، کرداروں کے علاوہ المیہ اور طربیہ عناصر شامل کیے۔ رومانی ڈراما نگاروں نے وحدت عمل کی جگہ عضویاتی وحدت پر زور دیا اور مخلوط پلاٹ کے تمام واقعات اور حالات میں عضویاتی رابطہ اور تعلق پیدا کیا۔ ہڈسن نے جدید کلاسیکی اور رومانی ڈراما نگاروں کے طریقہ کار کی وضاحت میں لکھا ہے کہ جدید کلاسیکی ڈراما نگاروں کے نزدیک ڈرامے کا مقصد مثالی سادگی (Ideal simplicity) ہونا چاہیے اور رومانی ڈراما نگاروں کے مطابق اسے حقیقی زندگی کی رنگا رنگی اور پیچیدگی پیش کرنا چاہیے[۴] اسٹیج کی بناوٹ کی وجہ سے رومانی ڈراما نگاروں

[۱،۲،۳] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد۔ صفحہ ۸۰۔ ۸۱۔ ۸۶۔ ۸۰

[۴] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson p. 244

کے لیے مخلوط پلاٹ پیش کرنا ممکن تھا اس لیے نشاۃ الثانیہ اور اٹھارویں صدی کے ڈراما نگاروں اور ناقدین کے لیے کلاسیکی قوانین کی اصولی پابندی ضروری نہیں رہی۔ جدید ڈرامے اور ایکانکی میں بھی فن کار ڈرامائی تاثر کے لیے اپنے تخلیقی شعور اور ضرورت کے مطابق ہی وحدتوں کو ترک وقبول کرتا ہے۔ ڈرامائی تنقید میں تاثر کا اس قدر ذکر ہوتا ہے کہ الیٹ کو کہنا پڑا کہ "یہ وحدتیں علاحدہ علاحدہ تین قوانین نہیں بلکہ ایک ہی قانون کے مختلف پہلو ہیں"[۱] Sarcey اس وحدت تاثر کا سب سے بڑا علمبردار ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ۔

"مضبوط اور مستقل ہونے کی حیثیت سے تاثر واحد ہونا چاہیے۔ ہر ڈراما نگار نے اسے جبلی طور پر محسوس کیا ہے اس وجہ سے الم وطرب میں جو دیرینہ اختلاط نظر آتا ہے وہ خود فن کی طرح قدیم ہے.... شعرا نے تماشائیوں کی روحانی گہرائیوں میں مدوجزر پیدا کرنے کے لیے محسوس کیا ہے کہ وہ ایک ہی مرکز پر اپنی توجہ مرکوز رکھیں اس طرح جس قدر ان میں اتحاد ہوگا اس قدر مجموعی تاثر زیادہ قوی اور پائیدار ہوگا"[۲]

پروفیسر محمد اسلم قریشی نے وحدت تاثر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "وحدت تاثر سے یہ مراد ہرگز نہ لینی چاہیے کہ جذبات میں یکسانی و یک رنگی پیدا ہو۔ ایک دوسرے سے میل کھاتے ہوئے مختلف جذبات سے بھی وحدت تاثر ممکن ہے۔ ہر اعلیٰ ڈرامے

۱-۲ ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۱۰۵

میں بعض جذبات ایسے مرکزی خیال یا تاثر کے تحت اور زیر اثر ہوتے ہیں جو ڈرامے کا روح رواں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس جس ڈرامے میں انواع واقسام کے جذبات ڈرامے کی اصل روح کے تابع نہیں ہوتے وہ اس عدم مطابقت سے داغ دار ہو جاتا ہے[۱]

ریڈیو ڈرامے کلاسیکی، رومانی، جدید اور ایکانکی کی طرز پہ لکھے گئے ہیں۔ "مجسمہ ساز" میں ایک عمل اور ایک تاثر ہے تو "پسینہ اور پرچھائیں" مخلوط پلاٹ اور عضویاتی وحدت کا نمونہ ہے۔ "کچھ سفیدی کچھ سیاہی"[۲] جدید ڈرامے کی طرز پر ہے تو "بیکاری"[۳] ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔ ریڈیو ڈراما وحدت تاثر کے لیے ہی احدثلاثہ کی پابندی یا غیر پابندی کرتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا پلاٹ

ارسطو نے پلاٹ (وحدت عمل) کی خوبیاں بیان کرتے ہوئے لکھا تھا کہ "اس کے اجزا اس طرح باہم مربوط ہوں کہ اگر ان میں سے ایک کی بھی ترتیب بدل دی جائے یا اسے خارج کر دیا جائے تو یہ پورا (عمل) تباہ ہو جائے یا بالکل بدل جائے۔ کیوں کہ وہ چیز جو رکھی بھی جا سکتی ہو اور نکالی بھی جا سکتی ہو اور اس سے کوئی فرق محسوس نہ ہو تو وہ حقیقی معنوں میں جزو نہیں کہلا سکتی"[۴]۔ ریڈیو ڈرامے میں

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی۔ صفحہ ۶۰
[۲] کچھ سفیدی کچھ سیاہی۔ ریوتی سرن شرما
[۳] دروازہ۔ کرشن چندر
[۴] بوطیقا۔ ارسطو۔ مترجم عزیز احمد

ایک پلاٹ اور ایک عمل کے علاوہ مخلوط پلاٹ اور مختلف تاثرات ہوتے ہیں اس لیے پلاٹ وہ ایک ہو یا مخلوط ہو اس میں واقعات کے انتخاب اور ربط و تسلسل میں ارسطو کے نظریات کی پابندی کی جاتی ہے اور رومانی ڈرامے کی عضویاتی وحدت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ اس میں ایکانگی کا تناسب اور اختصار ہوتا ہے۔ واقعات کے بیان میں ایکانگی کی تیزی ہوتی ہے اور کلاسیکی ڈرامے کی طرح اس میں آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ اس کا آغاز کلاسیکی اور جدید ڈرامے کے آغاز سے مماثلت رکھتا ہے مگر یہ مماثلت کلاسیکی ڈرامے کی وحدت ثلاثہ کی پابندی یا جدید اسٹیج کے مناظر کی گرانی یا تبدیلی وقت کی وجہ سے نہیں بلکہ سماعتی تخلیق اور موضوعات کے انتخاب اور تکنیک کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔[7] ریڈیو ڈرامے کا پلاٹ عام ڈراموں کے مقابلے میں مختصر ہوتا ہے۔ اس میں عام ڈراموں سے زیادہ ایجاز و اختصار کا خیال رکھا جاتا ہے۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈراما نگار کے طریقہ کار کے بارے میں لکھا ہے کہ وقت کے اعتبار سے ریڈیو ڈرامے کا دائرہ عمل بہت مختصر ہے۔ اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ریڈیو ڈراما نگار ایک ایسے تخلیقی فن کا استعمال کرے جو کم سے کم وقت میں زندگی کا زیادہ سے زیادہ تصور پیش کر سکے۔ وہ چاہتا ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں بھی سبھی اہم اور ضروری واقعات جگہ پا سکیں مختصر دائرہ عمل میں بھی کرداروں کی زیادہ سے زیادہ خصوصیات پر روشنی پڑ سکے۔ ان کی سیرت کی تشکیل ہو سکے۔ اس لیے اس کے ڈرامے کی تعمیر ایک نئے قانون کے تحت ہوتی ہے۔ کبھی وہ کہانی کے بہت سے واقعات کو ایک واقعہ میں سمو (Compress) دیتا ہے تو کبھی ایک واقعہ کو مختلف پہلوؤں سے دیکھنے کے لیے اسے چھوٹے

چھوٹے واقعوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ کبھی وہ زماں کے تسلسل (Time Sequence) میں تبدیلی سے اپنا تاثر واضح کرتا ہے تو کبھی واقعات کو آگے پیچھے کر کے ان کے اہم پہلوؤں کو صرف اشاروں کے ذریعے واضح کرتا ہے جو اسٹیج ڈرامے کے طویل مناظر یا مناظر کے تواتر میں ممکن نہیں۔[۵]

ریڈیو ڈرامے کی یہ تکنیک اس کی اپنی ہے۔ اسٹیج ڈرامے حال سے مستقبل کی طرف بڑھتے ہیں اور ماضی کا بیان توضیحی مکالموں میں کر دیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں ماضی کو اس طریقہ کے علاوہ فلیش بیک کے ذریعے بھی پیش کیا جاتا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک سے ریڈیو ڈرامے میں واقعات کے بیان میں عظیم تبدیلیاں ہوئیں۔ ریڈیو ڈرامے کو آغاز، درمیان یا انجام کے پاس سے شروع کر سکتے ہیں اور گزرے واقعات فلیش بیک کے ذریعے بیان کیے جا سکتے ہیں اور وہ حال سے ماضی، ماضی سے حال، حال و ماضی یا ماضی و حال سے بیان ہو سکتا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی خط

ریڈیو اور اسٹیج ڈراموں کے تماشائیوں کے ماحول میں فرق ہوتا ہے۔ اسٹیج ڈرامے کے تماشائی تھیٹر میں کہیں اندر بیٹھے ہوتے ہیں اور کھیل نہ پسند آنے پر بھی تھیٹر کے آداب اور دوسری دقتوں کی وجہ سے تھیٹر میں بیٹھے رہتے ہیں۔ دوسرے کھیل شروع ہو جانے پر بھی تماشائیوں کی آمد جاری رہتی ہے اس لیے ڈرامانگار ابتدائی

---

۵ ریڈیو ناٹک۔ ہریشن چندر کھنہ۔ صفحہ ۹۹

مناظر میں کھیل کی رفتار سُست رکھتا ہے۔ اس کے برخلاف ریڈیو ڈرامے کے سامعین کھیل پسند نہ آنے پر اسٹیشن کی تبدیلی کے لیے بالکل آزاد ہوتے ہیں اس لیے ان کو متوجہ رکھنے کے لیے واقعات تیزی سے بیان کیے جاتے ہیں جو اسٹیج ڈرامے میں ناممکن ہیں۔ رمیش چندر نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ "ریڈیو ڈرامے اچانک تعجب خیزی سے شروع ہو جاتے ہیں۔ ان میں وہ غیر معمولی تیزی اور کفایت (Economy) ہوتی ہے جو ریڈیو ڈرامے کی اپنی خصوصیت ہے اور اسٹیج پر ناممکن ہے[1]۔" ریڈیو ڈرامے کے اختصار، سماعتی نوعیت، سامع کے تخیل کے حدود (زیادہ تفصیلات برداشت نہیں کر سکتا) اور اس کے ماحول کے پیشِ نظر ریڈیو ڈراما اسٹیج ڈرامے کی پانچ منزلوں (ابتدائی واقعہ کشمکش، نقطۂ عروج، تنزل اور انجام) کی جگہ کلاسیکی ڈرامے کی تین منزلوں (آغاز، درمیان اور انجام) کی پیروی کرتا ہے۔ البتہ اس کی ابتدا، آغاز، درمیان یا انجام کہیں سے بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً "مٹھی بھر دھول" آغاز سے "درپن" درمیان سے "انسان" نقطۂ عروج کے پاس سے، اور "مایا اور بیٹا" انجام کے پاس سے شروع ہوتے ہیں۔

آغاز

وہ ریڈیو ڈرامے جو عام ڈراموں کی طرح شروع ہوتے ہیں ان کے آغاز میں ہی اہم واقعات، کشمکش و تصادم، کردار ان کے

---

[1] The Technique of the Radio Play by Adi Marzaban: Studies in Broadcasting p. 22

آپسی روابط، مسائل اور مقاصد کو جلد از جلد متعارف کرا دیا جاتا ہے۔
مگر یہ تعارف زیادہ معلوماتی نہیں ہوتا۔ شیریڈن نے The Rival
میں زیادہ معلوماتی کرداروں کا خاکہ اڑایا تھا اور "مجسمہ ساز" اسی عیب
کا حامل ہے۔ اچھے ریڈیو ڈراموں میں اہم باتیں فنی طریقہ سے ظاہر
ہوتی ہیں اور "مٹھی بھر دھول" کا آغاز فنی ضرورتوں کو پورا کرتا ہے۔
اس حصے میں غیر اہم کردار ان کرداروں پر نہیں چھاتے ہیں جنھیں مستقبل
میں اہم رول ادا کرنا ہے۔

چونکہ ریڈیو ڈرامے کی لے تیز ہوتی ہے اس لیے واقعات کے
بیان میں Hamlet اور The Tempest کے ڈھیلے پن کی جگہ
The Alchemist اور Othelo سے بھی زیادہ روانی کا خیال
رکھا جاتا ہے اور اس کا آغاز ایکانکی کے آغاز اور رفتار سے قریب
آجاتا ہے۔

وہ ریڈیو ڈرامے جو انجام کے پاس سے شروع ہوتے ہیں ان کے
آغاز میں کسی کردار پر ڈرامے کے عمل کا شدید ردِ عمل دکھایا جاتا ہے۔ اس کے
اسباب معلوم کرنے یا بیان کرنے کی فضا بنائی جاتی ہے اور فلیش بیکوں
کے ذریعے ریڈیو ڈراما آگے بڑھتا ہے۔ اس قسم کے ریڈیو ڈراموں میں
آغاز اصل عمل کے اظہار کی بنیاد بنتا ہے اس لیے پہلے منظر کو مکمل طریقہ
سے پیش کیا جاتا ہے اور سامعین کی دلچسپی ابھاری جاتی ہے۔
"مایا اور بیٹا[1]" اور "پیسہ اور پرچھائیں" اسی قسم کے ڈرامے ہیں۔
پہلے ڈرامے میں دو مناظر اور دوسرے ڈرامے میں ایک منظر کے بعد
فلیش بیک شروع ہوتے ہیں۔ یہ ناول کا اندازِ بیان ہے مگر ریڈیو ڈرامے

---

[1] مایا اور بیٹا۔ ریوتی سرن شرما

نے اسے ڈرامائی رنگ دے کر بہت فائدہ اٹھایا ہے۔

درمیان

عام طور سے ریڈیو ڈرامے درمیان یا نقطۂ عروج کے پاس سے شروع ہوتے ہیں اور اس قسم کے ڈرامے کلاسیکی اور جدید ڈراموں سے بہت مماثلت رکھتے ہیں۔ ان ڈراموں میں مکمل قصّہ بیان کرنے کی جگہ اسے کہانی کے آخری حصّوں تک محدود کردیا جاتا ہے۔ جب ڈراما شروع ہوتا ہے تو ہم ڈرامے کے انجام کے قریب پہنچ چکے ہوتے ہیں۔ ہڈسن نے وحدت زماں اور مکاں کی پابندی کے تعلق سے کلاسیکی، جدید اور رومانی ڈرامے کا موازنہ کرکے دونوں کے تعمیری پہلوؤں کا فرق واضح کیا تھا جس سے ریڈیو ڈرامے کو سمجھنے میں مدد ملے گی۔ ہڈسن نے Edius the King اور Macbeth کے تقابلی مطالعہ سے بیان کیا کہ اول الذکر ڈراما اس وقت شروع ہوتا ہے جب دیوتاؤں کی پیشن گوئی پوری ہونے کو ہے اور Macbeth کا عمل میکبتھ کے دماغ میں ہوس کی بیداری سے شروع ہوتا ہے۔ چونکہ رومانی ڈراما وحدت زماں اور مکاں سے آزاد تھا اس لیے وہ طویل اور پیچیدہ کہانی کو مکمل طریقہ سے پیش کرسکتا تھا۔ اس کے برخلاف کلاسیکی ڈراما پابندیوں کی وجہ سے کہانی کے آخری حصّہ تک خود کو محدود رکھتا تھا۔ اس طرح یونانی ڈرامے کا اصل عمل رومانی ڈرامے کے تنزل Denouemement یعنی چوتھے اور پانچویں یا صرف پانچویں ایکٹ تک محدود ہوتا تھا۔ ہڈسن نے جدید ڈرامے کے تعمیری منصوبے کے بارے میں لکھا کہ اس کی عمل کی جڑیں دور تک ماضی میں پھیلی رہتی ہیں اور جب پہلے منظر کا پردہ اٹھتا ہے تو ہم انجام

کی ابتدا میں پہنچ چکے ہوتے ہیں اور اسٹیج کے عمل کا تعلق واقعات کے آخری سلسلے سے ہوتا ہے۔ ان ڈراموں میں Edipus the King کی طرح ان بنیادی حالات کے اظہار کے لیے طویل جگہ دی جاتی ہے جن پر المیہ کی بنیاد ہے اور جو ہمیں دکھائی جا رہی ہے۔ اس قسم کے ڈراموں میں اکثر اظہار (Exposition) بہت طویل ہوتا ہے اور ڈرامے کے عمل کے ساتھ بڑھتا ہے اور اس کے اصل مادہ سے تعلق رکھتا ہے[1]

جدید ڈراموں میں کلاسیکی ڈراموں سے زیادہ برتاؤ میں ارتکاز (Concentration of treatment) ہوتا ہے۔ ان ڈراموں میں کساؤ اور انجماد (Compactness and condensation) کی وجہ ان کے موضوع، نفسیاتی مقاصد پر قابو، تعمیری تصور اور تاثر ہے۔ ریڈیو ڈراما میں جدید ڈرامے سے زیادہ ایجاز و ارتکاز انجماد اور کساؤ ہوتا ہے اور سماعتی فن کی پابندیاں اور وجوہات میں سے ایک ہیں۔

جب ریڈیو ڈراما درمیان یا نقطۂ عروج کے پاس سے شروع ہوتا ہے تو اس کے دو حصے ہوتے ہیں۔ پہلا حصہ اسٹیج ڈرامے کے الجھاؤ سے مناسبت رکھتا ہے۔ عمل کئی منازل طے کر چکا ہوتا ہے اور تصادم کسی بھی وقت ہو سکتا ہے۔ ڈرامے میں آگ کی تپش محسوس ہوتی ہے "درین" کا آغاز درمیان سے ہوتا ہے۔ پہلے ہی منظر میں "پوروی" کی منگنی کی خبر اور ردعمل سے خارجی کشمکش کا احساس ہوتا ہے۔

---

[1] An Introduction to the Study of literature by W.H. Hudson p. 250-251-252

کرداروں کی گفتگو سے معلوم ہوتا ہے کہ یوروی کو سبحان کے گھر آئے بہت دن ہو چکے ہیں اور سبحان کے والد یوروی اور اس کی سبحان سے شادی کے سخت مخالف ہیں۔ یوروی نے اپنے حسن واخلاق سے سبحان کے اپاہج اور بیمار بھائی کو جیت لیا ہے اور وہ صحت یاب ہو چلا ہے۔ اسی طرح وہ ڈرامے جو نقطۂ عروج کے پاس سے شروع ہوتے ہیں ان میں اور بھی جلد تصادم کا احساس ہوتا ہے۔ "انسان" میں ڈاکٹر مر رہا ہے اور زندگی اور موت کا تصادم جلد شروع ہو جاتا ہے۔ پہلے حصہ میں، اس قسم کے ڈراموں میں، کرداروں کو جلد متعارف کر کے گزرے واقعات مکالموں، فلیش بیک اور مناظر کے تواتر کے ذریعے پیش کر دیے جاتے ہیں۔ داخلی کشمکش میں مونتاژ کا سہارا لیا جاتا ہے اور اس کشمکش کو واضح کر دیا جاتا ہے جیسے نقطۂ عروج پر دست و گریباں ہوتا ہے۔ اس حصے میں سے وہ تمام ثانوی اور غیر ضروری تفصیلات نکال دی جاتی ہیں جو سامع کو الگ سے اپنی طرف متوجہ کر سکتی ہیں اور ڈرامے کے اثر کو کم کر سکتی ہیں۔ دوسرے حصے میں نقطۂ عروج پیش ہوتا ہے۔ کبھی جدید ڈراموں کی طرح نقطہ عروج تاخیر سے پیش ہوتا ہے اور کبھی یہ درمیان کے آس پاس ہوتا ہے۔ "درپن" میں نقطۂ عروج درمیان میں ہے جبکہ وہ "انسان" میں انجام سے تھوڑے پہلے آتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں نقطہ عروج کو کبھی ایک منظر میں اور کبھی چھوٹے چھوٹے مناظر میں پھیلا دیا جاتا ہے مگر ان مختصر مناظر میں وہ نقص پیدا نہیں ہوتا جو شیکسپیر کے Antony and Cleopatra میں موجود ہے۔ نقطہ عروج جہاں ڈرامے کے عمل کا نقطہ عروج ہے وہاں سامعین کا تخیل بھی انتہائی بلندی پر ہوتا ہے اور وہ کسی قسم کا ابہام اور الجھاؤ پسند

نہیں کرتا۔ اس لیے واقعات تسلسل سے بیان کیے جاتے ہیں۔ نقطۂ عروج میں واقعات ایک سمت اختیار کر لیتے ہیں اور اس کی بہترین پیش کش سے ڈرامے کی کامیابی کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔

انجام

نقطۂ عروج کے بعد پلاٹ کی خط ایک سمت اختیار کر لیتی ہے۔ فتح و شکست یا المیہ اور طربیہ کا فیصلہ ہو جاتا ہے۔ انجام کے لیے ضروری ہے کہ وہ واقعات و حالات کا فطری نتیجہ ہو۔ اس کے ذریعہ واقعات اور کرداروں کی تفسیر ممکن ہو۔ خارجی واقعات یا ناگہانی حالات سے پیدا شدہ انجام سے طبیعت مطمئن نہیں ہوتی۔ البتہ اس حصے میں اتفاقات کی فنی پیش کش قبول کی جاتی ہے۔ جن ریڈیو ڈراموں میں نقطۂ عروج بہت تاخیر سے پیش ہوتا ہے ان کا انجام بہت مختصر ہوتا ہے "انسان" میں یہی صورت حال ہے۔ کچھ ریڈیو ڈراموں میں نقطۂ عروج وسط یا اس کے بعد آتا ہے ان میں انجام طویل ہوتا ہے اور اگر ریڈیو ڈرامہ المیہ ہے تو طربیہ انجام کی توقعات پیدا کر دی جاتی ہیں جیسے "درپن" میں پوروی سبحان کے گھر جانے سے انکار کر دیتی ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سبحان اور پوروی ایک دوسرے کے شریکِ حیات بن جائیں گے مگر بعد میں پوروی کے عقیدت مند کے دوبارہ ظاہر ہونے پر پوروی چلی جاتی ہے۔ اسی طرح اگر ریڈیو ڈراما طربیہ ہوتا ہے تو انجام سے قبل کچھ مزید دشواریاں پیدا کر دی جاتی ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے مخالف قوتیں فتحیاب ہوں گی۔

انجام پر پہنچ کر کہانی اختتام کو پہنچتی ہے۔ سارے مسائل

حل ہو جاتے ہیں۔ کچھ ناقدین کا خیال ہے کہ زندگی ایک مسلسل عمل ہے اور وہ انجام سے ناآشنا ہے۔ ہر وہ عمل جو اختتام کا احساس پیدا کرتا ہے اس میں نئی شورش اور کشمکش کے عناصر موجود ہوتے ہیں۔ چونکہ فن و ادب زندگی کی حقیقی عکاسی کرتے ہیں اس لیے ڈراما کسی انجام کا محتاج نہیں۔ دراصل یہ نظریاتی مباحث ہیں اور کچھ ڈراما نگاروں نے اس قسم کے ڈرامے بھی تحریر کیے ہیں جن کا کوئی انجام نہیں ہے لیکن زیادہ فنکاروں نے مخصوص واقعات اور کرداروں کے انتخاب کے بعد اپنے ڈراموں کو آغاز اور انجام کی حدود بخشی ہیں اور فن نے ان کے اس عمل کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا ہے۔

ریڈیو ڈرامائی خط کسی میکانکی عمل کا پابند نہیں ہے اور ایک ہی فن کار کے یہاں ڈرامائی خط میں اختلاف نمایاں ہوتا ہے۔ کچھ ڈرامانگاروں کے یہاں تو اس کی یکسر پابندی نہیں ملتی ہے "قاہرہ کی ایک شام" میں اس تین نکاتی ڈرامائی خط سے گریز ہے تو "درپن" میں خارجی اور داخلی نقطۂ عروج مختلف حصوں میں پیش ہوتے ہیں۔ اس لیے صرف سمجھنے اور سمجھانے کے ریڈیو ڈرامائی خطوط طے کر لیے جاتے ہیں اور اس کا تمام تر دارومدار فن کار کے طریقہ کار اور تخلیقی شعور پر منحصر ہوتا ہے۔

ڈرامائی طریقے

ریڈیو ڈراما نگار واقعات کے بیان میں دلچسپی قائم کرنے کے لیے مروج ڈرامائی طریقہ جیسے اظہار و اخفا، متوازیت اور تضاد اور ڈرامائی ابہام سے کام لیتا ہے۔ اظہار میں ڈراما نگار واقعات اور کرداروں کے عزائم سے سامعین کو آگاہ رکھتا ہے

اور دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اخفا میں وہ سامعین سے اصلی حالات پوشیدہ رکھتا ہے اور واقعات اسرار و تحیر کی چھاؤں میں آگے بڑھتے ہیں شیکسپیر کے یہاں دونوں طریقے رائج ہیں مگر اظہار اس کا پسندیدہ طریقہ ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں یہ دونوں طریقے مروج ہیں۔ "اکبر[۵]" میں اکبر کے دربار میں ایک نوجوان زخموں سے چور داخل ہوتا ہے اور انصاف چاہتا ہے۔ دربار کے مختلف وزراء اس کا اور مجرم کا نام معلوم کرنا چاہتے ہیں مگر اکبر انھیں خاموش کر دیتا ہے۔ اس پس منظر میں اکبر کے لادینی تصورات پر مبنی ڈراما پیش ہوتا ہے۔ اور انجام کے پاس یہ معلوم ہوتا ہے کہ مجروح نوجوان ایک غیر مسلم تھا اور وہ خواجہ شاہ منصور کی لڑکی سے محبت کرتا تھا اور مجرم خواجہ شاہ منصور تھا۔ "پیسہ اور پرچھائیں" میں رامو، اپنی داستان کے شروع میں ہی سامعین کو اپنی اصلیت سے واقف کر دیتا ہے اور سامعین اس میں گہری دلچسپی لیتے ہیں۔

متوازیت میں ایک ہی موضوع کی وضاحت کے لیے دو پلاٹ ترتیب دیے جاتے ہیں جن سے اس موضوع میں وسعت اور ہمہ گیری کے علاوہ دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ "اکبر" میں اجنبی نوجوان اور اکبر کا پلاٹ لادینی تصور کی وضاحت کرتے ہیں اور "پیسہ اور پرچھائیں" میں رامو اور بیدار بخت کے قصے "پیسہ" کے اردگرد گھومتے ہیں۔ تضاد میں مختلف عناصر آپس میں ٹکراتے ہیں جیسے نیکی و بدی، مذہب و مادہ، آزادی اور غلامی وغیرہ۔ یہ تضاد ڈرامے کے آغاز اور انجام کے درمیان، نیک بد کرداروں کے درمیان اور ایک ہی کردار کی مختلف

---

[۵] ریڈیو ڈراما اکبر وودھ بھارتی کے "رتنا کر" میں ۱۹ مارچ ۱۹۶۹ء کو دن کے گیارہ بجے نشر ہوا۔

خصوصیات یا حالات کے درمیان بھی پیدا ہوتا ہے" آگ، راکھ اور روشنی[۵۱]"
میں مذہب و مادہ" درپن" کے آغاز (طربیہ) اور انجام (المیہ) "چانکیہ" میں
نیک و بد کرداروں (پروتک اور چانکیہ) کے درمیان اور" پیسہ اور پرچھائیں"
میں ایک ہی کردار میں تضاد (نیک و بد) پیش کیا گیا ہے۔

ڈرامائی ایہام میں قول و فعل کی ذو معنی پیش کش ہوتی ہے۔ بقول
پروفیسر محمد اسلم قریشی "ڈرامائی آئی رنی[۵۲]" سے مراد ایک ہی قول یا فعل
کے دو پہلوؤں میں تضاد ہے خواہ یہ تضاد اس وقت ظاہر ہو یا آگے چل
کر کھلے۔ اس تضاد میں ایک طنزیہ اشارہ پایا جاتا ہے۔ ڈرامے میں کسی
ذو معنی پیش کش کو ہم "ڈرامائی ایہام" کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں[۵۳]۔
ڈرامائی ایہام واقعاتی اور لفظی ہوتا ہے۔ بعض حالات میں یہ قصہ کے کرداروں
کے درمیان ہوتا ہے اور تماشائی اس سے واقف ہوتے ہیں اور کبھی نہ
صرف کردار بلکہ تماشائی بھی اس سے ناواقف ہوتے ہیں اور بعد میں اس کا
اظہار ہوتا ہے۔ "دو مرد ایک ماں" میں لطیف کو علم نہیں کہ پروین اسے
دیکھ رہی ہے۔ اس کے علاوہ لطیف کی آمد سے پروین اور سامعین ناواقف
ہوتے ہیں۔ بعد میں پروین کی گفتگو سے لطیف کی آمد و رفت کا علم ہوتا ہے۔
"چانکیہ" میں لفظی ایہام اس وقت پیدا ہوتا ہے جب چندر گپت موریہ
چانکیہ کو اپنا ہمدرد سمجھتا ہے۔ مگر جب بعد میں وہ پروتک کی موت کا
انتظام کرتا ہے تو چندر گپت کو حقیقت کا علم ہوتا ہے اور دردمندانہ احساس
پیدا ہوتا ہے۔ پیغمبرانہ ایہام واقعات کی پیشن گوئی اور ان کے وقوع میں

---

۵۱ دشمن ۔ ریوتی سرن شرما

۵۲ Dramatic Irony

۵۳ ڈرامانگاری کا فن ۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی ۔ صفحہ ۲۹

تضاد سے ظہور پذیر ہوتا ہے۔" رامو" اپنی آئندہ پاکیزہ زندگی کے بارے میں پیشین گوئی کرتا ہے لیکن وقت اسے مہلت نہیں دیتا اور وہ گرفتار کر لیا جاتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے کے ترکیبی عناصر اور تکنیکی طریقوں کے بیان کے بعد اس امر کی وضاحت باقی رہ جاتی ہے کہ اچھے مواد اور بہتر طریقوں سے عمدہ ڈرامائی کائنات تخلیق کی جا سکتی ہے۔ مگر ڈرامے میں عظمت اور ہمہ گیری اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ڈراما نگار حسنِ انتخاب اور تعمیری موزونیت سے ایک ایسا اعلیٰ قصر تعمیر کرتا ہے جس کے تعمیری عناصر کی تلاش و جستجو کی جاتی ہے۔ جس کی تعمیری فضا کو آفاقیت کا نام دیا جاتا ہے اور اس تخلیقی کارنامے کو ثبوت اور دلیل کے طور پر پیش کیا جاتا ہے

ریڈیو ڈرامے کی اصناف

ریڈیو ڈرامے کی، اسٹیج ڈرامے کی طرح بہت سی اصناف ہیں اور ملکی خصوصیات، فنِ پیش کش، اصول و قوانین، پلاٹ اور کردار، حلقہ و حجم، تاثر اور تحریک کے اعتبار سے ریڈیو ڈرامے کی بہت سی قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے نثر کے علاوہ نظم میں بھی لکھے جاتے ہیں۔ منظوم ڈراموں میں مختلف اصناف اور بحور مروج ہیں۔ روجر مین ویل نے منظوم ڈرامے کی خصوصیاتِ بیان کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ریڈیو منظوم ڈرامے کی شاعری سنی جانے والی شاعری ہے اور یہ لکھنے یا پڑھنے والی شاعری سے مختلف ہوتی ہے[۱]۔ لیکن روجر مین ویل کی اس صراحت سے منظوم ڈرامے کی شاعری کی خصوصیات واضح نہیں ہوتی ہیں۔ ریڈیو منظوم ڈرامے

---

[۱] On The Air by Roger Manvell p. 160

میں کوئی بھی صنف یا بحر اختیار کی جائے اسے ڈرامائی شاعری کی خوبیوں کا حامل ہونا چاہیے۔ ڈرامائی شاعری سے "ریڈیو ڈرامے کی خوبیاں اور خامیاں" کے باب میں تفصیل سے بحث کی جا چکی ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں حقیقی اور مفروضہ واقعات اور کردار ڈرامائی ہیئت میں پیش ہوتے ہیں۔ تصوریہ یا فنشائیہ (Fantasy) میں سب کچھ ممکن ہے اور تصوریہ نگار واقعات کو کسی بھی وقت اور زمانے میں پھیلاتا چلا جاتا ہے۔ وہ تصوریہ کی تعمیر میں ایک ایسی تکنیک استعمال کرتا ہے جس میں متضاد اور مخالف قوتیں یکجا ہوتی ہیں اور مختلف سیاپے فطرت کے مظاہر، دریا پہاڑ، آثار و عجائب، جذبات و احساسات خیال و خواب، جاندار اور غیر جاندار چلتے پھرتے، گفتگو کرتے سنائی دیتے ہیں۔ ہریش چندر کھنہ نے تصوریہ (Fantasy) کے بارے میں لکھا ہے کہ اس کی بنیاد حقیقت کی جگہ تصور پر ہوتی ہے اور اس میں سب کچھ ممکن ہے اور حقیقی ہے۔ چونکہ منطق اور دلائل سے تصوریہ کی فضا برباد ہو جاتی ہے اس لیے تصوریہ میں منطق اور دلیل کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔ اس کا پورا مزہ لینے کے لیے ہمیں عقل و خرد کو فراموش کر کے تخلیقی چیزوں کو حقیقی تسلیم کر کے ان پر یقین کرنا چاہیے۔ تصوریہ زماں اور مکاں کی قید سے آزاد ہوتا ہے۔ اس کی وسعت تخیل کی طرح اور عجیب و غریب ہے[۱] عمیق حنفی بھی تصوریہ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "فنشائیہ" میں غیر معمولی اور ماورائے فطرت و عادت حالات اور کردار ہوتے ہیں۔ قوت متخیلہ انھیں واقعی بنا دیتی ہے[۲] ہریش چندر کھنہ

---

[۱] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۷۰

[۲] تمثیل بردوش فضا۔ ریڈیو ڈراما۔ عمیق حنفی نیا دور، نومبر ۱۹۵۹ء صفحہ ۲۵

تصوریہ کے واقعات کو حقیقی تسلیم کرنے پر زور دیتے ہیں اور منطق اور دلیل کو فراموش کر دینے پر اصرار کرتے ہیں جبکہ عمیق حنفی کے نزدیک قوتِ متخیلہ کے ذریعے تصوریہ میں حقیقت کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ بلاشبہ تصوریہ کی فضا، واقعات اور کردار غیر واقعی اور غیر حقیقی ہوتے ہیں مگر جو چیز تصوریوں کو عظمت اور معنویت بخشتی ہے وہ منطق اور استدلال ہے۔ تصوریہ کی بنیاد غیر حقیقی ہو سکتی ہے مگر تصوریہ کی تعمیر میں منطق اور دلیل کو بالکل فراموش نہیں کر دیا جاتا۔ ریوتی سرن شرما کا "کل" ایٹمی جنگ کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ اس میں بتایا گیا ہے کہ ایٹمی جنگ کے نتیجہ میں تین آنکھوں والے اور دو سروں والے بچے پیدا ہونے لگے ہیں۔ تصوریہ کا پلاٹ بڑی چابکدستی سے تعمیر کیا گیا ہے اور واقعات اس منطقی انداز سے پیش ہوئے ہیں کہ وہ غیر واقعی ہوتے ہوئے بھی حقیقی معلوم ہوتے ہیں اور یقین ہوتا ہے کہ اگر ایٹمی جنگ ہوئی تو اس کے نتائج "کل" کے نتائج سے مختلف نہیں ہوں گے۔ جنیٹ ڈنبر نے Norman Corwen کے تصوریہ کے بارے میں لکھا ہے کہ اس میں ایک لڑکے کا کتا مر گیا ہے اور وہ اپنے کتے کی تلاش میں جنت جاتا ہے۔ اس تصوریہ کا مرکزی خیال بہت سادہ تھا ـــــ یعنی ایک لڑکے کا یقین کامل کہ اس کا کتا ضرور جنت میں گیا ہوگا۔ اس ڈرامے کی خوبی یہ تھی کہ اس میں ہر چیز حقیقی معلوم ہوتی تھی اور اس کا راز منطق (Logic) میں پوشیدہ تھا۔ اس میں ہر چیز کو منطقی طریقہ سے پیش کیا گیا تھا اور اس کا ہر عمل حقیقی اور واقعی معلوم ہوتا تھا۔ اس میں خبط الحواسی نہیں تھی جنت کے راستے میں جو لوگ لڑکے کو ملے انھوں نے جو کچھ کہا یا کیا وہ فطرت سے دور نہیں تھا اور ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اگر واقع ایسا ہوتا تو اسی قسم کے واقعات

پیش آتے ہے[۵۱]۔ تصوریہ میں تخیل کی فراوانی ہوتی ہے مگر واقعات کی ترتیب اور تعمیر میں واقعیت کا خیال رکھا جاتا ہے۔ پروفیسر مظفر علی سید نے لکھا تھا کہ "تھوڑی بہت واقعیت کی تو فینٹسی میں بھی ضرورت پڑتی ہے تاکہ ترتیب اور تعمیر کا نقشہ جم سکے[۵۲]،" جب تصوریہ میں تصور اور تخیل منطق اور دلیل کی آمیزش کی جاتی ہے تو تصوریہ ایک اعلیٰ ڈرامائی صنف کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ ریڈیو میں تصوریہ کے جوہر کھلتے ہیں اور ریڈیو ڈرامائی تصوریہ کامیابی سے نشر کیے جاتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما نظم میں ہو یا نثر میں، تصوریہ ہو یا اس کی دوسری کوئی قسم، اس میں ڈرامے کے بنیادی اصولوں کی پیروی کی جاتی ہے اور سماعتی فن ہونے کی وجہ سے ڈرامے کے ترکیبی عناصر پر مختلف زاویہ سے روشنی ڈالی جاتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا مقصد

ریڈیو ڈراما ایک فن ہے اور دوسرے فنون کی طرح مسرت اور بصیرت عطا کرتا ہے۔ اس سے ہمارے احساس جمال کی آسودگی ہوتی ہے۔ اور زندگی کا شعور حاصل ہوتا ہے۔ اگرچہ فنون میں عقائد کا اظہار ضروری نہیں مگر فن کاروں نے اپنی تخلیقات کے ذریعے اپنے افکار و خیالات کی تبلیغ کی ہے۔ ڈراما چونکہ ایک معروضی فن ہے اس لیے اس میں ڈراما نگار کو ناول نگار کی طرح براہِ راست ظاہر ہونے کی آسانی میسر نہیں ہے۔ ڈرامے کی معروضی پابندیوں کے باوجود ڈراما نگاروں نے اپنے عقائد

---

[۵۱] Writing for Radio by Janet Dunbar p.23

[۵۲] ڈراما اور شاعری۔ از پروفیسر مظفر علی سید۔ ادب لطیف ڈراما نمبر صفحہ ۱۵

اور نظریات کو فن کی تہوں میں چھپا کر پیش کیا ہے۔ ڈرامے میں اگرچہ ڈراما نگاروں نے اپنے نظریے یا پیغام کی گنجایش نکالی ہے مگر معروضی فن میں نظریات کا فنی اظہار بہت مشکل ہے اور صرف اعلیٰ تخلیقی صلاحیت کے ڈراما نگار ہی اس میں کامیاب ہوتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے نے معروضی اور غیر معروضی فنون سے اپنا چراغ روشن کیا ہے۔ ریڈیو ڈراما نگار کو اظہار و بیان کے بہترین مواقع حاصل ہیں۔ کرشن چندر کا "سرائے کے باہر" ریوتی سرن شرما کے "انسان اور آگ، راکھ اور روشنی" ڈاکٹر محمد حسن کے "پیسہ اور پرچھائیں" اور "سونے کی زنجیریں" ڈراما نگاروں کی نظر اور نظریوں کے شاہکار ہیں۔

ریڈیو تھیٹر

ڈراما اور اسٹیج

ولیم ہینری ہڈسن (William Henry Hudson) نے ڈراما کے مطالعہ میں کہا تھا کہ ویسے تو ناول اور ڈرامے کے اجزائے ترکیبی یکساں ہیں مگر پڑھنے اور کر کے دکھانے کے فرق سے دونوں کی تکنیک میں فرق پیدا ہوا۔ ناول نگار اور ڈراما نگار کو مختلف حالات میں کام کرنا اور مختلف طریقہ سے اپنے مواد کو پیش کرنا پڑتا ہے[1]۔ ڈراما کو کر کے دکھانے کے لیے اسٹیج اور اس کے تمام فن کاروں اور اشیا کی ضرورت

---

[1] An Introduction to the study of literature by W.H. Hudson p. 171-172

پیش آتی ہے۔ وہی ڈراما کامیاب سمجھا جاتا ہے جس نے اسٹیج کی ضرورتوں کو پورا کیا ہو۔ جس ڈراما نگار میں اسٹیج اور اس کی ضرورتوں کا شعور جتنا واضح، پختہ اور بالیدہ ہوگا اس کی تخلیقات بھی فکر و فن کے نقطۂ نظر سے اتنی ہی معیاری اور بلند پایہ ہوں گی۔ کلاسیکی ڈراموں سے جدید ڈراموں تک کسی بھی عہد کے ڈراموں کے مسودوں کے مطالعہ سے اس عہد کے ڈراموں کی روح ہم پر ظاہر نہیں ہوتی۔ ہمارا مطالعہ اس وقت تک ادھورا رہتا ہے جب تک کہ اس عہد کے اسٹیج اور تھیٹر کا وجدان نہ کریں۔ اسٹیج اور تھیٹر کے تعلق سے ہی ڈراموں کے معیار کو دیکھا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ پروفیسر اسلم قریشی فرماتے ہیں۔

> "ڈراما کے مطالعے کے لیے جہاں ادبی، تہذیبی روایات و رجحانات کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے وہاں اس زمانے کے اسٹیج کی حالت، تھیٹر کی ضروریات کو بھی نگاہ میں رکھنا اشد ضروری ہے۔ دراصل اس سانچے کے خدوخال، اس زمانے کے اسٹیج اور تھیٹر کی ضروریات ڈراما کو مخصوص انداز سے پیش کرنے کا سبب ہوتی ہیں۔ ان اسباب کو ملحوظ رکھے بغیر کسی ڈرامائی پیشکش کو صحیح اور واضح طور پر سمجھنا ممکن نہیں [۱]"

فنِ تماشا

انیسویں صدی کے ناقدین سے یہی بنیادی غلطی ہوئی۔ انھوں نے مسودوں کے مطالعہ سے ڈراما نگاری کے نپے تلے اصول مقرر کیے۔ اسے ادب کا ایک حصہ قرار دیا اور اس روح

---

[۱] ڈراما نگاری کا فن۔ پروفیسر محمد اسلم قریشی صفحہ ۲۳۰

کو فراموش کر دیا جو ڈرامے کو تماشائیوں کے سامنے پیش کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ڈراموں کے بے جان مسودوں پر جو تنقید کی گئی اسے روح سے خالی ہونا ہی تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ساری ڈرامائی تنقید اسی رنگ میں رنگ گئی اس تنقید سے تھیٹر کے فن کاروں، یونیورسٹی کے اساتذہ اور ناقدین کو کوئی فائدہ نہیں پہنچا۔

ڈراما کی تھیٹر آرٹ میں جگہ ہے مگر ڈرامے سے زیادہ اہم چیز اس کی پیش کش ہے۔ ڈراما تماشائیوں کے سامنے ایک عمل مسلسل اور متحرک زنجیر بن کر تحیر و تجسس میں ڈوب کر تماشائیوں پر گہرا اثر ڈالتا ہے۔ اگر ڈراما میں کھیلے جانے کی خوبی نہیں تو اس کی حیثیت کے بارے میں شبہ کیا جا سکتا ہے۔ ڈرامائی تنقید نے اس بنیادی شرط کو فراموش کر دیا ناقدین اسٹیج سے رشتہ توڑ کر گمراہ ہو گئے۔ انھوں نے تھیٹر کے مختلف اجزا کی اہمیت اور ان کے اشتراک کے پہلوؤں پر کوئی توجہ نہیں دی اور مسودہ کو ہی سب کچھ سمجھا۔ ان کی اس گمراہی میں اس حقیقت کو بھی دخل تھا کہ اسٹیج کو مختلف فن کاروں نے اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا۔ ڈراما نگار، مصور اور موسیقار نے ہدایت کار کی شخصیت کو پس منظر میں دھکیل دیا۔

بیسویں صدی میں ڈرامے کی کائنات میں ایک نئی تحریک اور ایک نئی آواز ابھری۔ اس تحریک کا رشتہ ڈرامے کی قدیم روایت سے قائم تھا مگر ایک نئی شکل میں بیسویں صدی نے پچھلی صدی سے تکنیک میں ضرور اختلاف کیا مگر ڈرامے کو وہ شکل (Form) دی جس میں اس عہد کی تمام تبدیلیاں اور ترقیاں مضمر تھیں۔

ہدایت کار کی اہمیت :۔ ایلیٹ نے لکھا تھا کہ جب کوئی اسٹیلے

فن پارہ وجود میں آتا ہے تو پچھلی صدیوں کے معیاروں میں تبدیلی آتی ہے اور ان کی پھر سے قدر و قیمت مقرر کی جاتی ہے اور ہر عہد کو اپنے معیاروں سے پرانے ادبی سرمایہ کا جائزہ لینا چاہیے۔ خود اس نے بھی عملی تنقید میں ان اصولوں کا خیال رکھا اور عہد ایلزبتھ کے شعرا، مابعد الطبیعاتی شعرا، اٹھارویں صدی کے شعراء اور رومانی شعراء کی تخلیقات کا جائزہ اسی نقطۂ نظر سے لیا۔ ایلیٹ نے جہاں ادب میں روایت کی ضرورت پر زور دیا تھا وہاں اس نے یہ بھی لکھا کہ ہر صدی میں ایک نقاد پیدا ہوتا ہے اور وہ ہمارے ادبی سرمایہ کا جائزہ لیتا ہے اور ہمارے شعرا اور ان کے کلام کو ایک نئی ترتیب سے پیش کرتا ہے۔ بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں بھی ایسا ہی ہوا۔ ۱۹۰۵ء میں نئے تھیٹر کے پیغمبر گورڈن کریگ (Gordon Craig) نے نقد و نظر کے نئے پیمانے ڈھالے۔ انھوں نے لکھا کہ تھیٹر آرٹ نہ تو اداکاری ہے نہ ڈراما، سین ہے نہ رقص وہ تو ان تمام اجزاء کے مسلسل اور مربوط بہاؤ اور اثر سے وجود میں آتا ہے عمل جو حرکت کی روح ہے۔ الفاظ جو ڈراما کا جسم، لائن اور رنگ جو سین کا دل، روانی جو رقص کی عطر ہے یہ سب ایک دوسرے سے زیادہ اہم نہیں مگر تھیٹر آرٹ اس وقت وجود میں آتا ہے جب اس مواد کو مسلسل اور مربوط شکل میں پورے جذب و اثر کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے اور یہ مقصد صرف شاعر، موسیقار اور مصور کی مدد سے حاصل نہیں ہو سکتا۔ ان فن کاروں کے اپنے مقام ہیں اور انھیں اس مقام سے تجاوز نہیں کرنا چاہیے۔ تمام بکھری ہوئی قوتوں کو یکجا کرنے اور ان سے مکمل اور پورا کام لینے کے لیے بہت سے لوگوں کی جگہ صرف ایک شخص کی ضرورت ہے اور وہ ہے ہدایت کار (Reggisseur) یا (Artist Director) اگرچہ ہدایت کار بھی صدیوں میں وجود میں آتا ہے مگر کریگ نے

دوسرے عناصر سے زیادہ اہمیت ہدایت کار کو دی -

"ڈراما نگار کو مرکزی جگہ سے ہٹا دو اور اگر کوئی
دوسرا ایک سمتی فن کار اس جگہ کو حاصل کرنا چاہے تو
اس کو بھی اس کی اپنی جگہ پر واپس کر دو۔ حتیٰ کہ ان
میں سے کوئی ایک فن کار جو تھیٹر آرٹ کے تمام مواد
پر مکمل قدرت رکھتا ہو اور اسے تھیٹر آرٹ کا ماہر
کہا جا سکے صرف اسے ہی اعلیٰ مقام دیا جائے۔" [۱]

کریگ نے تخلیق کار کو اس کی گوناگوں خوبیوں اور دیگر عناصر پر قدرت اور قابلیت کی وجہ سے اعلیٰ مقام دیا اور تھیٹر آرٹ کی تاریخ میں پہلی بار ڈرامے کو تماشائیت اور تسلسل کے ساتھ دیکھا گیا۔ شیلڈن چینے (Shelden Chenay) لکھتے ہیں کہ۔

"تھیٹر کے مختلف تخلیقی عناصر کو نئے سرے سے
دیکھا گیا۔ فن کو ایک نیا اندازِ فکر ملا۔ ساتھ ہی تھیٹر
کے معاون فن کاروں سے توجہ ہٹ کر مرکزی شخصیت
(Regisseur) پر مرکوز ہو گئی۔" [۲]

گولڈن کریگ (Golden Craig)، اپیا (Appia) کے علاوہ میکس رین ہارٹ (Max Reinhardt)، گیسنیر (Gassner) جورگن فیہلنگ (Jurgen Fehling) کے علاوہ جرمن، روسی اور انگریز ہدایت کاروں جن میں میر ہولڈ (Mayor hold)

---

[۱] The Theatre by Shelden Cheney p. 480.

[۲] The Theatre by Sheldon Cheney .
p.p. 524.

اسٹین لاوسکی (Stain laysky) اور ہارلے گرین ول بارکر (Harley Granville Barker) اہم ہیں انھوں نے ہدایت کار کی حیثیت کو تسلیم کر لیا۔ بیسویں صدی میں تھیٹر کے فن کو تخلیقی فن کی حیثیت دی گئی۔ فارم کی تلاش ہوئی اور ہدایت کار کو مرکزی حیثیت دی گئی۔ ڈرامائی نقاد جن کے ذہن اب بھی ادب کی طرف راغب تھے انھوں نے ڈراما نگاروں کی خاطر ہدایت کاروں کے خلاف آواز بلند کی۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ تخلیق کاروں نے تھیٹر آرٹ کو بلند مقام دیا۔ مغربی ممالک کے ترقی یافتہ تھیٹروں نے ڈراموں کو مکمل اور بھرپور تاثر سے پیش کر کے تھیٹر کی روایت کو آگے بڑھایا۔ یہ بھی سچ ہے کہ ہدایت کاروں نے کلاسیکی ڈراموں کو جدید لباس میں اور چیخوف کے ڈراموں کو غلط ماحول میں پیش کر کے یہ احساس دلایا کہ یہ تخلیقات تماشائیوں اور تھیٹر سے زیادہ نظریہ کی تبلیغ ہیں۔ اس کے باوجود ہدایت کار نے جدید ترقی یافتہ تھیٹر میں بلند مقام حاصل کر لیا۔ جہاں تک فلم اور ریڈیو ڈرامے کا تعلق ہے ہدایت کار کی اہمیت اور افادیت سے انکار ممکن نہیں۔ کہنے کو تو اسٹیج کے علاوہ فلم اور ریڈیو میں معاونین کی مدد سے ہدایت کار نے ہدایت کے علاوہ اداکاری میں بھی حصہ لیا مگر یہ کوششیں کامیاب نہیں ہوئیں۔ وال گلگڈ (Val Gilgud) فلم اور ریڈیو میں تخلیق کار کو ناگزیر سمجھتے ہیں۔

> "جب کہانی کہنے کے ڈرامائی طریقہ نے تھیٹر کے گوشت و پوست سے مائیکروفون اور کیمرے کی طرف رُخ کیا تو ہدایت کار کی موجودگی کے بارے میں دو رائے نہیں ہو سکتیں ...... ایک بار اسٹیج ڈرامے کو تخلیق کار کے بغیر پیش کیا جاسکتا

ہے مگر کیمرے اور مائیکروفون میں ایک ہی شخص
دو ذمہ داریاں نہیں سنبھال سکتا"۔[1]

اس طویل بحث کا مقصد یہ تھا کہ جدید ڈرامائی تنقید کے تحت ریڈیو اسٹیج اور اس کے فن کاروں اور تکنیکی حربوں کے مطالعہ میں اس بات کو ذہن میں رکھنا ہے کہ ڈرامائی کائنات کے تمام اجزاء کی اپنی حیثیت اور انفرادیت ہے۔ انھیں تاثر کی اکائی کے حصول میں، ہدایت کار کے تابع رہ کر اپنی ذات اور انفرادیت کو ایک دوسرے میں تحلیل کر کے روانی، بہاؤ اور وحدت پیدا کرنا ہے۔ جسے تھیٹر کا فارم کہتے ہیں اور جس سے تماشائیوں کو تھیٹر کی خاص خوراک میسر آتی ہے۔ تھیٹر کے اندھیرے اور گرم ماحول میں تماشائیوں کے قلب وجگر پر سیٹنگ، اداکاروں کے نقش اور دوسری ظاہری اور سطحی چیزوں کی جگہ ایک خاص کیفیت طاری ہوتی ہے۔ تماشائی جسمانی وجود کو فراموش کر کے اپنے پیکر سے نکلتا ہے۔ اور روح روح سے خطاب کرتی ہے۔ اس کی حالت ورڈز ورتھ (Wordsworth) سے مختلف نہیں ہوتی جب ٹنٹرن ایبی (Tintern Abbey) کے روح پرور مناظر اس کے دماغ کو حرکت دے کر شیریں سکون بخشتے ہیں اور ورڈز ورتھ مادی وجود کو فراموش کر کے پُراسرار دنیا کے رموز کو حاصل کرتا ہے اور حقیقتوں کا ادراک اور عرفان اس پر منکشف ہوتا ہے۔

ریڈیو کی آمد کے بعد انگلستان اور ہندوستان میں تھیٹر سے براہ راست ڈراموں کو نشر کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ امید تھی کہ جس طرح موسیقی ہال کے پروگرام نشر کرنے میں کامیابی ہوئی تھی اسی طرح ڈراموں کی نشریات بھی خاطر خواہ ہوں گی مگر مقصد میں کامیابی نصیب نہیں ہوئی۔ اسٹیج کے

---

[1] British Radio Drama - Val Gilgud. p.p. 109.

موضوعات، مذاق، نظری اہمیت کے مناظر اور واقعات ریڈیو کے مبالغہ آمیز طرزِ اظہار نظر کی کمی، تماشائیوں کی انفرادی اور مختصر گروہی حالت نے ان ڈراموں کو ناپسندیدہ قرار دیا۔ اس لیے یہ طے کیا گیا کہ اگر ڈراموں کو نشر کرنا ہی مقصود ہے تو انھیں ریڈیو اسٹیج سے بطورِ خاص پیش کرنا ہوگا اور اس نئے ڈرامے کے لیے ایک مخصوص فن اور تکنیک ایجاد کرنا ہوگی۔

اس طرح ڈرامے کو ایک نیا اسٹیج ملا۔ یہ اسٹیج یونانی، سنسکرت اور جدید اسٹیج سے بالکل مختلف تھا۔ صداکار اپنے اپنے عام لباس میں ملبوس، ہاتھوں میں مسودہ لیے ڈرامائی عمل کے لیے تیار ہوتے اور اسٹوڈیو کے دروازے بند کر دیے جاتے۔ نہ یہاں تماشائی ہوتے اور نہ وہ ماحول جو اسٹیج پر ڈرامے کے عمل پر پوری طرح اثر انداز ہوتا اور موسیقی کو چھوڑ کر کسی اور فن کو یہ خصوصیت میسّر نہیں۔ ریڈیو نے فلم کی طرح تماشائیوں اور اداکاروں کے درمیان ایک وسیع خلیج حائل کر دی۔ ریڈیو ڈراما اسٹیج اور اس کے دوسرے عناصر کے بیان سے قبل یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں عمل ایک دوسری شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ ریڈیو ڈراما اسٹیج پر جو کچھ پیش کیا جاتا ہے اس کا اصل اور اہم اظہار سامع کے تخیل میں ہوتا ہے۔ وہی آوازوں کو شن کر پیکر تراشی کرتا ہے انھیں زندگی کی گرمی دیتا ہے، لباس پوشاک بخشتا ہے اور ایک ایسا جیتا جاگتا ماحول دیتا ہے جس میں وہ اظہار و عمل کے لیے آزاد ہوتے ہیں۔ دراصل سامع کا تخیل ہی ریڈیو ڈرامے کا اسٹیج ہے۔ ریڈیو اسٹوڈیو کو ڈرامے سے بس اتنا تعلق ہے کہ یہاں سے ڈرامے کا منبع پھوٹتا ہے۔ جس قوت اور تاثر سے ریڈیو ڈرامے کو پیش کیا جائے گا اسی قدر سامعین پر اثر مرتب ہوگا۔

ریڈیو ڈراما اسٹیج۔ ریڈیو اسٹوڈیو

نشری مراکز میں مختلف پروگراموں کے لیے مختلف قسم کے اسٹوڈیو

نشر کے اعتبار سے وہ پروگرام اپنی نوعیت کے اعتبار سے تیار کیے جاتے ہیں جہاں سے وہ پروگرام اپنی نوعیت کے قابل ہوتے ہیں۔ ان اسٹوڈیوں کو ضرورت کے وقت دوسرے پروگرام کے قابل بنایا جاسکتا ہے۔ ابتدا میں ریڈیو ڈرامے کی پیش کش کے لیے بیک وقت بہت سے اسٹوڈیو استعمال کیے جاتے تھے۔ اسی طرح ڈرامے سے زیادہ ڈرامائی حربوں اور تکنکوں کا چلن ہوگیا تھا۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد جب بی۔بی سی کے براڈ کاسٹنگ ہاؤس میں ریڈیو ڈراموں کے لیے اسٹوڈیو تعمیر کیے گئے تو سیوائے ہل (Savoy Hill) کے مقابلہ میں کہیں زیادہ سادگی کا خیال رکھا گیا۔ اسٹوڈیو اور مشین کی تعداد میں کمی آئی اور ڈرامے پر خاص توجہ دی گئی۔ سامع کے تخیل کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ریڈیو ڈرامے کی پیش کش میں بند اور کھلی جگہ کے لیے مختلف اسٹوڈیو استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کے علاوہ صوتی اثرات، موسیقی، صداکار، ہدایت کار اور ترتیب و تزئین کے لیے الگ الگ اسٹوڈیو ہوتے ہیں۔ ہر اسٹوڈیو میں مائیکروفون، گھڑیاں، ہری پیلی اور سرخ بتیاں نصب رہتی ہیں۔ مائیکروفون اور روشنیوں کا تعلق فیڈر بورڈ Fader Board اور ریکارڈنگ مشین (Recording Machine) سے ہوتا ہے۔ ٹیپ اور ریکارڈ بجانے کے آلات بھی فیڈر بورڈ اور ریکارڈنگ مشین سے جڑے ہوتے ہیں۔ یہاں سے صوتی اثرات اور ریکارڈ کی ہوئی موسیقی کو ڈراما میں ضرورت کے مطابق شامل کیا جاتا ہے۔ ہدایت کار ڈراما نگار، صوت کار، موسیقار، صداکار اور سامعین کے علاوہ ٹیپ ریکارڈر، ٹیلی فون، بزر (Buzzer) اسٹاپ واچ (Stop Watch) گھڑیاں، سوئچ، روشنیاں، فیڈر بورڈ، مکسنگ اور کنٹرولنگ یونٹ (Mixing and controlling unit) مشاہداتی کھڑکی (Observing window) آلات بازگشت (Echo instruments) کے علاوہ تکنیکی حربے جیسے فیڈ ان (Fade in) فیڈ آؤٹ (Fade out)

گراس فیڈ (Cross Fade) مونتاژ (Montage) مناظر کا تواتر (Sequence of Scenes) وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام اجزاء اور عناصر کے تال میل ضبط و نظم اور امتزاج سے ریڈیو ڈرامائی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ اسٹیج اور فلم پر اداکار، ہدایت کار اور موسیقار کی شہرت کافی اثر انداز ہوتی ہے۔ اور دوسرے اجزاء کی کمی یا ادھورے پن کے باوجود بھی کامیابی حاصل کی جا سکتی ہے مگر ریڈیو ڈرامے کی کامیابی کے لیے تمام اجزاء کی فنی پیش کش بہت ضروری ہے۔ ذرا سی خامی تھوڑی سی لاپرواہی پوری تخلیق پر اثر انداز ہوتی ہے اور ریڈیو کسی بھی نقص کو بڑھا چڑھا کر پیش کرتا ہے۔ اس لیے ریڈیو ڈراما میں فلم اور اسٹیج سے زیادہ احتیاط، ارتباط، نظم و ضبط اور تسلسل کی ضرورت ہوتی ہے۔ اس لیے ہدایت کار، ڈراما نگار، اور صداکار کے لیے نہ صرف ریڈیو ڈرامے میں استعمال ہونے والے مختلف عناصر بلکہ ڈرامائی حربوں اور ان کے مقاصد کا علم ہونا بہت ضروری ہے۔

اسٹوڈیو (Studio)

مغربی ممالک میں ریڈیو ڈرامے کی تخلیق میں کئی اسٹوڈیو استعمال کیے جاتے ہیں جن میں آرکسٹرا کا اسٹوڈیو خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ہندستان میں ڈراما اسٹوڈیو کی تعداد کم ہے۔ ان میں اتنی کشادگی ہوتی ہے کہ بیک وقت بہت سے صداکار اکٹھا ہو سکیں یا ساتھ ہی موسیقار اور سازندوں کے بیٹھنے کی گنجائش رہتی ہے۔ اوپیرا اور غنائی فیچر کے لیے موسیقی کے پہلے سے ریکارڈ کر لیے جاتے ہیں اور ان کو بعد میں ضرورت کے مطابق جوڑ لیا جاتا ہے۔ ڈرامے میں بہت سے مناظر ہوتے ہیں۔ ان میں کچھ کمروں، دالانوں، ڈرائنگ روم اور کچھ کشادہ اور کھلی جگہوں سے تعلق

رکھتے ہیں۔ اس فرق کو واضح کرنے کے لیے دو قسم کے اسٹوڈیو استعمال میں آتے ہیں۔ زندہ اسٹوڈیو (Live Stodio) اور مردہ اسٹوڈیو (Dead Studio)

زندہ یا ارتعاشی اسٹوڈیو (Live or Reverberant-Studio)

زندہ اسٹوڈیو میں آواز میں ارتعاش محسوس ہوتا ہے۔ آواز اسٹوڈیو کی دیوار سے ٹکرا کر لوٹ آتی ہے۔ آواز اور خاص کر موسیقی کو دل کش بناتی ہے۔ آواز میں زور کے علاوہ کشادگی اور وسعت کا احساس ہوتا ہے۔ اس اسٹوڈیو کو مختصر کمروں، بند جگہوں اور تنگ جگہ کے لیے استعمال کیا جا سکتا ہے۔ اس اسٹوڈیو کی ہلکی سی ہلکی حرکت اور آواز کو مائیکروفون قبول کر لیتا ہے۔ اس لیے غیر ضروری آواز سے بچاؤ اس اسٹوڈیو کا خاص مسئلہ ہے۔ اس اسٹوڈیو سے ارتعاش کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔

مردہ یا غیر ارتعاشی اسٹوڈیو (Dead or non-reverbe-rant Studio)

اس اسٹوڈیو میں دیواروں کو بے جان اور غیر ارتعاشی بنا دیا جاتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر آواز کی لہریں لوٹ کر واپس نہیں آتیں۔ اس لیے یہ اسٹوڈیو بند جگہوں اور گھرے ہوئے مقامات کے لیے مناسب نہیں۔ اسے باہری اور کھلی جگہوں کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ اس اسٹوڈیو میں ارتعاش اور بازگشت پیدا نہیں کی جا سکتی۔ صداکار اور گلوکار کو اس اسٹوڈیو میں ارتعاشی اسٹوڈیو کی زندگی اور خوشگوار ماحول نہیں ملتا۔ انھیں آواز کو پوری طاقت، زور اور بلندی سے ادا کرنا ہوتا ہے اگر چہ اس اسٹوڈیو میں غیر ضروری اصوات شامل نہیں ہوتیں مگر آواز مائیکروفون کی قربت کی وجہ سے، اپنی خوبیاں کھو دیتی ہے۔

ڈرامے کے مسودے کی ضرورت کے اعتبار سے ارتعاشی اور غیرارتعاشی اسٹوڈیو کا انتخاب کیا جاتا ہے۔

اسٹوڈیو میں مختلف جگہوں پر اسپیکر نصب ہوتے ہیں اور جب ڈرامے میں مختلف صوتی اثرات اور موسیقی کو شامل کیا جاتا ہے تو وہ اصوات صداکار کو بھی سُنائی دیتی ہیں اور وہ ان سے تاثر قبول کرتا ہے۔ اسپیکر کے علاوہ گھڑی کے قریب ہدایتی روشنیاں بھی موجود رہتی ہیں۔ فن کاروں کو وقت مقررہ پر پروگرام شروع کرنے کے لیے اس روشنی پر توجہ مرکوز کرنا ہوتی ہے۔ پہلی روشنی پروگرام شروع ہونے کے وقت کا اعلان کرتی ہے اور سُرخ روشنی کے نمودار ہوتے ہی پروگرام کا آغاز ہوجاتا ہے۔ ساتھ ہی اسٹوڈیو کے دروازے پر بھی سرخ روشنی جاگ اٹھتی ہے اور لکھا رہتا ہے کہ اس وقت پروگرام نشر ہو رہا ہے یا ریکارڈ کیا جارہا ہے۔ جب تک یہ روشنی موجود رہتی ہے اس وقت تک اسٹوڈیو میں داخلہ ممنوع رہتا ہے۔ اگر کوئی خاص ضرورت پیش آجائے تو پہلے اشارے سے کام نکالنے کی کوشش کی جاتی ہے مقصد حل نہ ہونے کی صورت میں اسٹوڈیو میں داخل ہونے میں خاص احتیاط کی ضرورت رہتی ہے۔

مائیکروفون کی اقسام

اسٹوڈیو میں کئی مائیکروفون نصب رہتے ہیں۔ ان کی ساخت، بناوٹ قوت اور خصوصیت کا علم بہت ضروری ہے کیوں کہ مائیکروفون ہی اسٹوڈیو کے قوانین مرتب کرتا ہے۔ مائیکروفون کی طاقت اور اعتماد کے ساتھ ہی اس کی آواز کی خوبی اور خصوصیت بھی کافی اہمیت رکھتی ہے۔ مثلاً مائیکروفون کس سمت یا سمتوں کی آواز کو کتنے فاصلہ تک قبول کرتا ہے۔ فلم اور ٹیلی ویژن میں مائیکروفون کی شکل اور بناوٹ بھی خاص اہمیت رکھتی ہے کیوں کہ اسے

کیمرے سے چھپایا جاتا ہے۔ مائیکروفون کئی قسم کے ہوتے ہیں۔ ان کی پہلی قسم تو اعلیٰ درجہ کے مائیکروفون کی ہوتی ہے جس میں محرک مائیکروفون (Dynamic microphone) اور ربن مائیکروفون (Ribonmicrophone) وغیرہ شامل ہیں۔ مائیکروفون کی دوسری تقسیم ان کی حالت اور قوت کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ مثلاً مائیکروفون کس طرح رکھے جاتے ہیں اور وہ کتنے فاصلے کی آواز قبول کرتے ہیں۔ جیسے چھوٹی سلاخ (The smallboom) یا فرش پر استادہ (Floor stands) یا ڈیسک پر نصب شدہ (Desk fetting) مائیکروفون وغیرہ۔ تیسری قسم شخصی مائیکروفون (Personal microphone) کی ہے جیسے دستی یا ہونٹ اور گردن سے منسلک مائیکروفون[۵۱]۔ ان مائیکروفون کی اپنی خوبیاں اور خصوصیات ہوتی ہیں۔ ریڈیو میں "کمینٹری" اور "آنکھوں دیکھا حال" جیسے پروگرام میں گردن میں پہننے والے اور انٹرویو میں ہاتھوں میں سنبھالے مائیکروفون استعمال کیے جاتے ہیں۔ اوپر بیان کی گئی مائیکروفون کی مختلف قسمیں فلم اور ٹیلی ویژن میں زیادہ سے زیادہ استعمال کی جاتی ہیں۔ ہریش چندر کھنہ نے ریڈیو ڈرامے کی خصوصیات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا:

> "ریڈیو کے لیے لکھی کہانی (کتھا) کو اس شکل میں پیش کرنا چاہیے کہ صوت، لفظ اور سماعتی فن کے اہم جز موسیقی کے ذریعے اس کا مکمل اظہار ہو جائے"[۵۲]

اور رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) نے لکھا تھا کہ ریڈیو

---

۵۱ Hand Hold microphone, Lip microphone and Neck microphone.

۵۲ ریڈیو ناٹک ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۸۷

میں مائیکروفون کے اصول وقوانین نافذ ہوتے ہیں[1]۔ ریڈیو ڈرامانگار، صداکار اور ہدایت کار کے لیے مائیکروفون اور اسٹوڈیو کا علم بہت ضروری ہے۔

ریڈیو ڈرامے کے پیش کش کے ذرائع جیسے آواز (مکالمے) صوت موسیقی اور خاموشی کو پیش کرنے کا واحد ذریعہ مائیکروفون ہے۔ جسے فیڈر بورڈ سے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ مائیکروفون اسٹوڈیو کی روح یا جان ہے۔ اسی نے ریڈیو ڈرامے کو نئی فکر اور نئی پرواز دی ہے۔ مائیکروفون کے تفصیلی مطالعہ میں نہ جا کر صرف ان مائیکروفون کا ہی ذکر کیا جائے گا جو ریڈیو ڈراما میں استعمال کیے جاتے ہیں۔

(۱) گول شکل (Ball Shaped) یا کل سمتی (Omnidirectioned) مائیکروفون:

یہ مائیکروفون ہر سمت میں پھیلی ہوئی آواز قبول کرتا ہے۔

(۲) گھڑی کی شکل کا (Clock Face) مائیکروفون:

یہ مائیکروفون صرف ایک سمت میں پھیلی ہوئی آوازوں کو جذب کرتا ہے۔

(۳) دو سمتی مائیکروفون (Ribbon or Bi-directional Microphone):

اس مائیکروفون کی چار سمتیں ہوتی ہیں۔ سامنے اور پیچھے کی سمتیں حساس اور دائیں بائیں کی سمتیں غیر حساس ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈراما میں اس مائیکروفون کا استعمال کثرت سے کیا جاتا ہے۔

مائک ایک بہت ہی حساس آلہ ہے۔ قرب وجوار، لے اور لہجے کے ذرا سے فرق سے محنت سے لکھا گیا ڈراما ناکام ہو جاتا ہے۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ صوت کے ذریعے صرف قربت اور دوری کو پیش کرنا ممکن ہے۔ اس کے ذریعے سمتوں کا احساس نہیں ہوتا۔ اس میں شک

---

[1] Enjoying Radio and Television By Robert Dunnet P. 27

نہیں کہ عام تخلیقات سمتوں کو پیش کرنے میں کامیاب نہیں ہوتیں۔ مگر متوازن تخلیق میں نہ صرف قربت اور دوری کو بلکہ سمتوں کو پیش کرنا بھی ممکن ہے۔

کیوں کہ ریڈیو ڈرامے میں دو سمتی مائیکروفون کا زیادہ سے زیادہ استعمال ہوتا ہے اس لیے اس مائیکروفون کا بیان تفصیل سے کریں گے۔ اس مائک کی دائیں اور بائیں سمت غیر حساس اور آگے اور پیچھے کی سمت حساس ہوتی ہے حساس سمت سے ادا کی گئی آواز زوردار، بھرپور اور قریب سے آتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ غیر حساس سمت سے ادا کی گئی آواز مہین، باریک اور دور سے آتی ہوئی سنائی دیتی ہے۔ عام طور سے یہ مائک آٹھ میٹر کے فاصلے کی آواز قبول کرتا ہے۔ بظاہر نظر آتا ہے کہ مائک کا دائرہ عمل بہت محدود ہوگا۔ حقیقت یہ ہے کہ سائنس کے اس معجزے نے جز میں کل اور قطرہ میں دجلہ کو سمیٹ لیا ہے۔

مائیکروفون کی خوبیاں

ریڈیو ڈرامے کا سارا عمل ہم کانوں کے ذریعے محسوس کرتے ہیں۔ آواز بھاری، تیز اور صاف ہو تو قریب اور مہین، ہلکی اور غیر واضح ہو تو دور سے آتی معلوم ہوتی ہے۔ قربت اور دوری کے علاوہ حرکت و عمل کو بھی مائیکروفون سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ کسی جامد اور غیر متحرک چیز جیسے دیوار گھڑی کی آواز اگر دھیرے دھیرے اُبھرے تو معلوم ہوتا ہے کہ مائیکروفون دیوار گھڑی کی طرف بڑھ رہا ہے اور جب کوئی متحرک چیز کی آواز دھیرے سے ابھر کر بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ چیز مائیکروفون سے قریب آ رہی ہے۔ اگر اس آواز کے بیچ میں تھوڑا سا وقفہ آئے اور پھر آواز سنائی دینے لگے تو گمان ہوتا ہے کہ

کوئی ٹھوس چیز بیچ میں حائل ہوگئی تھی اور اس کے ہٹ جانے کے بعد پھر آواز سنائی دینے لگی۔ اسی طرح اگر کوئی صداکار اپنے جسم کو حرکت دیتا ہے اور کبھی مائک سے قریب اور کبھی دور ہو جاتا ہے تو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ کردار مصروفِ عمل ہے۔ اسی طرح مائک کے ذریعے حرکت و عمل، قربت و دوری، زمان و مکان اور سمتوں کا فرق ظاہر ہوتا ہے۔ اس کے ذریعے مناظر کی پیش کش بھی بہت ہی دلنشیں ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں نظر کام نہیں کرتی اس لیے قوت ایمائی کے حامل مکالمے، صوتی اثرات اور موسیقی وغیرہ سے مناظر کی پیش کش ہوتی ہے۔ کیونکہ سامع کی نظر کے سامنے کوئی دوسری چیز (object) نہیں ہوتی اور جب اس کا تخیل محرک ہو جاتا ہے تو وہ ریڈیو ڈرامے کے مناظر اور واقعات کو رنگ و روپ دیتا ہے اسٹیج ڈرامے میں فلم اور ریڈیو کے مقابلہ میں کوئی منظر جو بعدِ مکانی کا حامل ہو اس کی فطری پیش کش نہیں ہوتی۔ ایسے مناظر فلم میں کیمرے اور ریڈیو ڈرامے میں مائک کے ذریعے کامیابی سے پیش ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما ظاہر منظر کے علاوہ بسوط منظر (Panoramic Scene) اور خاص منظر (Close up) کو پیش کرنے کی پوری پوری صلاحیت رکھتا ہے۔

مائک منظر کی ظاہری خوبصورتی اور سچائی کو پیش کرنے تک ہی محدود نہیں وہ ظاہری عمل، اندرونی عمل اور ردِ عمل بھی ظاہر کرتا ہے۔ مثلاً ایک مشتعل ہجوم مِل کو دوبارہ کھولنے کے لیے احتجاجی نعرہ لگا رہا ہے اس مجمع کے نعروں کی آواز ابھر کر دھیرے دھیرے کم ہوتی ہے اس کے ساتھ ہی مل کے مالک کی دھیمی آواز سنائی دیتی ہے اور پھر وہ صاف اور واضح شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ امداد کے لیے پولیس کو ٹیلی فون کر رہا ہے۔ پھر اس احتجاج کا ردِ عمل مل مالک اور اس کے عزیزوں کی گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے۔ اس طرح کبھی ہجوم، کبھی مل مالک کی آواز

وقفہ وقفہ سے سُنائی دیتی ہے اور بیرونی اور اندرونی مناظر کی روح ہم پر ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں مائیک وہی کام کر رہا ہے جو کیمرہ فلم میں کرتا ہے۔

اس طرح مائیک جم غفیر اور اس میں گھرے افراد کے دل و دماغ پر چھائے خیالات بھی ظاہر کرتا ہے۔ مثال کے طور پر مشاعرہ میں شعراء اپنا اپنا کلام پیش کر رہے ہیں۔ پھر ایک شاعر اپنا کلام سنانے مائیک پر آتا ہے۔ دوسرے شعراء اور سامعین اس کے روایتی اشعار پر داد دیتے ہیں۔ مجمع میں کچھ لوگ ایسے بھی ہیں جو ان اشعار کو پسند نہیں کرتے۔ اس وسیع مجمع، شعراء اور ان سامعین کو جو اشعار سے محظوظ نہیں ہو رہے مائیک کے ذریعے پیش کیا جا سکتا ہے۔ مجمع کا شور و غُل سنائی دیتا ہے اور جب شاعر اپنا کلام سناتا ہے تو اس شور و غل میں قدرے کمی آجاتی ہے اور داد دینے کی آواز اس پر غالب آجاتی ہے۔ یہ آوازیں کم ہو کر پس منظر میں چلی جاتی ہیں اور دو آوازیں سنائی دیتی ہیں۔

"تصنّع اور مبالغہ کی حد کر دی"

"آورد ہے آورد"

یہ آوازیں بھی ابھر کر ڈوب جاتی ہیں اور شاعر کا کلام اور داد سنائی دیتی ہے۔

مائیک کے ذریعے دور منظر (Long shot) اور قریب منظر (Close up) بھی آسانی سے اور فطری انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔ ایک عورت اپنی زندگی سے بیزار ہو کر ایک بلند چٹان کی طرف دوڑتی ہے۔ تاکہ وہاں سے کود کر زندگی کا خاتمہ کر دے۔ اس کے پیچھے شوہر دوڑتا ہے مگر دونوں کے بیچ طویل فاصلہ حائل ہے۔ عورت چٹان پر اور مرد دور نیچے نشیب میں ہے۔ صرف مرد کی آواز ہی عورت تک پہنچ سکتی ہے۔

وہ اس کی خوشامد کرتا ہے۔ اپنی اور بچوں کی محبت کا واسطہ دیتا ہے مگر عورت بڑبڑاتی ہے کہ اب تو مر کر ہی سکون ملے گا۔ مائیک ان دونوں کرداروں کی آواز اور جذبات کو مکاں کے فرق کے ساتھ بخوبی ظاہر کرتا ہے۔ مائیک کو فلم کیمرے کی تمام آسانیاں اور آزادیاں میسّر ہیں۔

مائیک سے مقام کی نوعیت کا اندازہ بھی ہو جاتا ہے۔ آواز میں اگر گونج ہے تو وسیع ہال یا کمرے کا گمان ہوتا ہے اور صاف اور واضح ہے تو کسی کھلی جگہ کا۔ ملی جلی آوازوں سے کسی چھوٹے کمرے کا احساس ہوتا ہے۔

مائیک سے انسان کے ضمیر کو بھی ظاہر کیا جا سکتا ہے۔

مائیک پر ایک کردار کی آواز ابھرتی ہے "مال۔ دولت سب کچھ ہے میرے پاس۔ اب کوئی مجھے ٹھکرائے گا نہیں۔ ذلیل نہیں سمجھے گا۔ راہ چلتے لوگ مجھے سلام کریں گے"۔ ابھی یہ جملے ختم بھی نہیں ہوتے کہ دوسری آواز سنائی دیتی ہے جو اس کے ضمیر کی ہے۔ "مت بھول تو نے ایک بے گناہ کا خون کیا ہے۔ خون کیا ہے۔ ایک عورت کا سہاگ لوٹا ہے۔ تو سکھی نہیں رہے گا۔ تو سکون کے لیے مارا مارا پھرے گا۔ تیری آتما مر کر بھی بے چین رہیگی"۔ اس آواز میں تھوڑی سی گونج سے ضمیر کی آواز فطری اور حقیقی معلوم ہوگی۔ بے زبان اور بے جان چیزوں کو اول تو اسٹیج پر باتیں کرتے دکھانا ہی غیر فطری معلوم ہوتا ہے مگر کیوں کہ ریڈیو ڈرامے میں عمل ہماری نظروں کے سامنے پیش نہیں ہوتا اور صرف آواز ہی سنائی دیتی ہے اس لیے یہ کمی دراصل ریڈیو ڈرامے کی خوبی بن گئی ہے۔ مائیک پر جب ایک خاموش انسان کی ضمیر کی آواز یا بے جان اور بے زبان چیزوں جیسے دیوار، مینار، استوپ وغیرہ کی باتیں سنائی دیتی ہیں تو انھیں قبول کرنے میں کوئی دقت اور مزاحمت پیش نہیں آتی۔ مختلف آوازوں کے لیے مختلف تبدیلیاں اتنی ہی ضروری ہیں جتنی اسٹیج کے لیے آرائش و زیبائش

اور روشنی اور سایہ کا استعمال، صوت کی زمانی، مکانی اور انفرادی خوبیوں کے فنی استعمال سے ہی ریڈیو ڈرامے کے تاثر میں گہرائی اور گیرائی آتی ہے۔

ریکارڈ اور ٹیپ بجانے کے آلات

عام طور سے فیڈر بورڈ کے دائیں اور بائیں ٹیپ اور ریکارڈ بجانے کے آلات نصب رہتے ہیں۔ یوں تو ایک ٹیپ پر کتنی ہی آوازوں کو الگ الگ ریکارڈ کرنا ممکن ہے مگر آل انڈیا ریڈیو میں جو ٹیپ استعمال کیے جاتے ہیں ان کی ایک سمت میں ہی آواز ریکارڈ ہو سکتی ہے۔ ٹیپ مشین پر ٹیپ کی عام رفتار ۷٫۵ فٹ فی سیکنڈ ہے۔ آواز کو دوگنی رفتار پر ریکارڈ کیا جا سکتا ہے۔ فیڈر بورڈ کے پاس دو ٹیپ مشین نصب رہتی ہیں تاکہ ایک کے بعد دوسرے ٹیپ کو چلانے میں دقت نہ آئے۔ اسی طرح دو ٹرن ٹیبل (Turn Table) بھی قریب ہی نصب رہتے ہیں۔ ان پر ریکارڈ اور ڈسک (Disc) کو مختلف رفتار سے بجانا ممکن ہے۔ عام طور سے ریکارڈ اور ڈسک کی رفتار ۳۳½، ۴۵ اور ۷۸ گردش فی منٹ رہتی ہے۔ کچھ ریکارڈ اندر سے باہر اور کچھ ریکارڈ باہر سے اندر کی طرف بجائے جاتے ہیں۔ ایک ٹرن ٹیبل کے ساتھ ایک یا دو سوئی تھامنے اور بجانے کے آلات (Pick up) ہوتے ہیں۔ ٹیپ اور ریکارڈ بجانے کے آلات میں یہ سہولت رکھی گئی ہے کہ بیک وقت ٹیپ سے ریکارڈ، ریکارڈ سے ٹیپ، ٹیپ سے ٹیپ اور ریکارڈ سے ریکارڈ کا تعلق قائم رہے اور ضرورت کے وقت ان کو استعمال کیا جا سکے۔ جس وقت کہ ایک ریکارڈ یا ٹیپ بج رہا ہو کیو (Cue) کے ذریعے اگلے ٹیپ یا ریکارڈ

کی اصوات کو پرکھا جا سکتا ہے۔ اس پرکھ سے اصل پروگرام پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ ٹیپ اور ریکارڈ بجانے کے آلات ان کی متعلقہ گھنڈیوں اور فیڈروں (Fader) سے قابو میں رکھے جاتے ہیں۔ یہ آلات اس انداز سے نصب کیے جاتے ہیں کہ پروڈیوسر اپنی کرسی سے بیٹھے ہی بیٹھے انھیں حرکت میں لا سکتا ہے۔

فیڈر بورڈ (Fader Board)

فیڈر بورڈ پر بہت سے فیڈر نصب ہوتے ہیں۔ ہر فیڈر کا تعلق متعلقہ مائیکروفون، ٹیپ مشین اور ٹرن ٹیبل سے ہوتا ہے۔ فیڈر کے اوپر ایک گول چکر ہوتا ہے اس سے منسلک ہیڈ فون (Head Phone) سے مختلف ذرائع سے پیدا ہونے والی اصوات کو سنا جا سکتا ہے۔ ہر فیڈر کی متعلقہ گھنڈی کو دبا کر ہی فیڈر کو حرکت دی جاتی ہے۔ انجینیر مشین چلا کر سُرخ بتی روشن کر دیتا ہے۔ یہ سرخ بتی فیڈر پر ظاہر ہوتی ہے۔ ہدایت کار فیڈر کھولتا ہے۔ سرخ بتیاں اسٹوڈیو کے اندر اور دروازہ پر روشن ہو جاتی ہیں اور پروگرام شروع ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی بیک وقت بہت سے فیڈر سے کام لیا جاتا ہے۔ جس منبع سے جتنی آواز یا اصوات درکار ہوں فیڈر کو اس حد تک ہی اٹھایا جاتا ہے اور جب آواز لینا مقصود نہ ہو تو اسے گرا دیا جاتا ہے۔ ویسے تو فیڈر آواز لینے، ختم کرنے یا ملانے کا کام کرتا ہے مگر پروڈیوسر نے ان آلات سے ریڈیو ڈرامے کے لیے نئی تکنیک اور تراکیب اختراع کی ہیں۔ مونتاژ اور مناظر کے تواتر (Sequence of Scenes) میں فیڈر کی تکنیک سے اہم کام لیا جاتا ہے۔ فیڈ ان (Fade in) میں آواز ریکارڈنگ یا نشریہ میں شامل ہو جاتی ہے۔ فیڈ آؤٹ (Fade out)

میں آواز ریکارڈنگ یا نشریات سے باہر چلی جاتی ہے۔ کراس فیڈ (Cross Fade) میں ایک پروگرام دوسرے پروگرام میں شامل ہو جاتا ہے۔

فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ

آواز کے ابھرنے اور دبنے سے آمد و رفت کا احساس ہوتا ہے۔ مائیک سے دوری اور قربت سے آواز کی خاصیت میں تبدیلی آتی ہے فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ سے مناظر کی تبدیلی، زماں اور مکاں کا فرق اور طویل کو مختصر کرنا ممکن ہے۔ مکاں کا فرق اس طرح ظاہر کیا جاتا ہے کہ ابھی ایک کردار دفتر میں مصروف ہے، اس کی آواز فیڈ آؤٹ کی اور اس کے گھر کا منظر فیڈ ان کیا تو اس کی بیوی شوہر سے پوچھتی ہے "کیا بات ہے آج دفتر سے جلد لوٹ آئے" زماں کی تبدیلی میں ایک دوست دوسرے دوست سے بتاتا ہے کہ "دس سال پہلے دہلی کی ایک بین الاقوامی نمائش میں اس کی ملاقات ایک پر اسرار شخص سے ہوئی۔ وہ ایک اسٹال سے نکل ہی رہا تھا کہ اس سے ٹکرا گیا اور" ـ آواز فیڈ آؤٹ اور دس سال پہلے کا واقعہ فیڈ ان۔ طویل واقعات کو مختصر کرنے کے لئے بھی فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ کی تکنیک مفید ثابت ہوتی ہے۔ سالوں اور مہینوں میں پھیلے واقعات، داستان کے بیان، حادثات کے اظہار میں اس تکنیک سے اختصار پیدا ہوتا ہے اور کہانی کا منطقی ارتقاء غیر ضروری بیانات سے متاثر نہیں ہوتا۔ ہریش چندر کھنہ کی ایک مثال سے یہ بات زیادہ روشن اور واضح ہو جائے گی۔

بوڑھی کاکی ۔ دیکھو نیلما اگر تم آرام سے لیٹ جاؤ تو ہم تمھیں نیلم پری کی کہانی سنائیں گے۔

نیلما ۔ اچھا کاکی! یہ لو میں اپنے بستر پر لیٹ گئی

بوڑھی کاکی ۔ ہاں تو سنو! بہت زمانہ ہوا ایک فلک بوس پہاڑ کی چوٹی پر ایک ننھی سی پری رہتی تھی ۔ اس کا نام تھا نیلم پری ۔ ایک دن وہ غسل کے بعد جھیل کے کنارے بیٹھی اپنے سنہرے بال سکھا رہی تھی ۔

دھیرے دھیرے آواز کم ہو جاتی ہے ۔ ایک لمحہ کے سکوت کے بعد آواز پھر ابھرتی ہے " اور اس طرح نیلم پری اور برفیلے دیس کے راجکمار دونوں سکھ سے رہنے لگے ۔

اسی طرح فیروز قریشی کا لکھا ہوا اور مختار احمد کا پروڈیوس کیا طربیہ "مہمان" میں لیلا کے گھر مستقل مہمانوں کی آمد رہتی ہے ۔ لیلا اور اس کے شوہر آنے والے دو خاندانوں کی وجہ سے حیران اور پریشان ہیں ۔ ایک منظر میں میاں بیوی گھبراہٹ اور پریشانی کا ذکر کر رہے ہیں ۔ ان کی آواز دور ہوتی ہے اور ایک لمحہ کے سکوت کے بعد پھر دونوں کی آواز ابھرتی ہے اور وہ کہتے ہیں " ایک مہینے کے بعد بلا ٹلی "۔ اور ڈرامائی عمل آگے بڑھتا ہے ۔ مہمانوں کی آمد، قیام اور روانگی کو مختصر انداز سے پیش کیا ہے ۔ اسی طرح جنگ، سفر، واقعات اور داستان کے اظہار میں ایجاز و اختصار ممکن ہے ۔ ڈراما نگار اور پروڈیوسر دوسرے اہم حصوں پر زیادہ توجہ دے سکتے ہیں ۔ ریڈیو ڈرامے میں وقت کی بہت زیادہ اہمیت ہوتی ہے ۔ اگر ڈرامے کے ارتقا میں ذرا سا بھی جھول پیدا ہو جائے تو سامعین اکتاہٹ محسوس کرنے لگتے ہیں ۔ فیڈ ان اور فیڈ آؤٹ کے مناسب استعمال سے ریڈیو ڈرامے کا حسن نکھر آتا ہے ۔ اس بات کا خاص خیال رکھا جاتا ہے کہ مناظر کی تبدیلی میں کوئی ابہام باقی نہ رہے ۔ ختم ہونے والے سین کے آخری حصے اور شروع

ہونے والے سین کے ابتدائی حصے کو خاص توجہ سے لکھنے اور
فن کاری سے پروڈیوس کرنے کی ضرورت ہے۔

کراس فیڈ (Cross Fade)

کراس فیڈ کی تکنیک سے دو مناظر ایک کے بعد ایک پیش کیے
جاتے ہیں۔ ایک ختم ہوا اور دوسرا شروع۔ ان کے درمیان میں کوئی سکوت
یا خاموشی نہیں رہتی۔ اس تکنیک سے بکھرے واقعات اور بکھری کڑیوں کو
جوڑ دیا جاتا ہے۔ ڈرامے کے تسلسل اور بہاؤ میں کوئی کمی نہیں آتی اور
ریڈیو ڈراما نگار کو مناظر کے حساب سے واقعات بیان کرنے کی وہ پابندی
نہیں رہتی جس میں اسٹیج ڈراما نگار گرفتار رہتا ہے۔ ریزر میکسویل
(Razor Maxwell) نے کراس فیڈ کی خوبیوں کو بہت اہمیت
دی ہے۔ وہ کراس فیڈ کو مناظر کی تبدیلی کا بہترین طریقہ بتاتے ہیں اور
لکھتے ہیں کہ مکالموں کی جگہ اصوات کا کراس فیڈ کیا جائے۔ ذراسی بداحتیاطی
سے مکالمہ کا ایک لفظ بھی رہ جائے تو مفہوم ادا نہیں ہوتا۔ اگر مکالموں
سے کراس فیڈ کرنا ہی ہو تو مکالمے اس انداز سے لکھے جائیں کہ اگر ان میں
سے کچھ رہ جائے تو بھی واقعات کے اظہار میں کوئی کمی نہ پیدا ہو۔ اصوات
کے کراس فیڈ میں تیز اصوات کا ہلکی سی اور گونج دار کا غیر گونج دار سے،
آوازوں کا ایک آواز سے اور موسیقی آمیز کا غیر موسیقی سے کراس فیڈ
کیا جائے۔ پروڈیوسر کا فرض ہے کہ وہ کراس فیڈ میں ان اصوات کا ہی
استعمال کرے جو واضح اور عام فہم ہوں اور جن سے کوئی شک وشبہ
نہ پیدا ہو اور سامعین کے تخیل میں دونوں مناظر پوری سچائی اور
حقیقت سے واضح ہوں۔ فیڈ ان، فیڈ آؤٹ اور کراس فیڈ نے ریڈیو
ڈراما نگار اور پروڈیوسر کو بہت سی آزادیاں اور ذرائع بخشے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کے دیگر عناصر کے مطالعہ اور بیان سے قبل ان تکنیکی حربوں کا بیان زیادہ موزوں اور مناسب ہوگا جنھیں فیڈروں نے وجود بخشا ہے۔ ان تکنیکی حربوں میں مناظر کا تواتر (Sequence of Scene) مونتاژ اور فلیش بیک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔

مناظر کا تواتر (Sequence of Scene)

ریڈیو ڈرامے میں مناظر کی تبدیلی کوئی مسئلہ نہیں رکھتی "مناظر کے تواتر" میں مختصر مختصر مناظر پیش کیے جاتے ہیں۔ ان سے کم سے کم وقت میں مختلف واقعات، احساسات اور تاثرات کو پیش کرنا ممکن ہے۔ ضرورت اس بات کی رہتی ہے کہ مناظر اس قدر مختصر نہ ہوں کہ سامع ان سے کوئی مفہوم ہی نہ اخذ کر سکے۔ ریڈیو ڈرامے میں وقت کے اختصار سے واقعات اور کردار کو زیادہ تفصیل سے پیش کرنا ممکن نہیں۔ صرف وہی واقعات اور کردار اور کردار کے اس پہلو کو ہی پیش کیا جاتا ہے جو ڈرامائی عمل میں بہت ضروری ہو۔ واقعات کا بہاؤ فلم اور ٹیلی ویژن سے بھی زیادہ تیز ہو جاتا ہے۔ کسی بھی واقعہ کے اظہار کو بہت سے چھوٹے چھوٹے مناظر میں تقسیم کر دیا جاتا ہے۔ اور یہ مناظر واقعات اور کرداروں کے مختلف پہلوؤں سے مطالعہ میں بڑے مفید ثابت ہوتے ہیں۔ عمل، رد عمل اور واقعات کا کلی تجزیہ اس تکنیک کی مدد سے ممکن ہے۔ وقت کی نبض ٹھہری رہتی ہے اور مائیکروفون کیمرے کی طرح مختلف لوگوں کے تاثرات پیش کرتا ہے۔ وہ تاثرات جو با آوازِ بلند بیان کیے جائیں یا وہ تاثرات جو دبے لفظوں اور کانا پھوسی میں اظہار پائیں۔

"مناظر کے تواتر" کی تکنیک نے ریڈیو ڈرامے کو تاثر کا تنوع اور دلچسپی بخشی ہے، جو ریڈیو ڈرامائی تخلیق کی اوّلین شرط ہے۔

مناظر کے تواتر سے کہانی میں وحدت کا عنصر ترقی پاتا ہے بکھرے اور منتشر واقعات میں خاص ربط، تعلق اور تسلسل ظاہر ہوتا ہے۔

فلیش بیک۔ (Flash Back)

فلم اور ریڈیو کی آمد سے قبل ڈرامے کی شکل خارجی تھی۔ فلم اور ریڈیو نے ڈرامے کی اس شکل میں بنیادی تبدیلی کی۔ ڈرامے میں کسی بھی موضوع کی پیش کش میں تین طریقوں کو اپنایا جاسکتا ہے۔ داخلی طریقہ (Objective) جس میں صرف مکالمے، خارجی طریقہ (Subjective) میں بیانیہ انداز جس میں واقعات اپنی ظاہری شکل کی جگہ راوی کے نقطہ نظر سے پیش ہوں یا داخلی اور خارجی (Objective cum Subjective) طریقہ جس میں مکالموں اور بیان سے ڈرامے کا تار و پود تیار ہوتا ہے۔

ماضی کی اپنی اہمیت ہے اور حال و مستقبل اس سے بے نیاز نہیں ہو سکتے۔ حال ماضی کی بصیرت کے سہارے آگے بڑھتا ہے اور مستقبل کی بنیاد بنتا ہے۔ دراصل واقعات اور سانحات کے لیے کوئی ایک وقت مقرر نہیں کر سکتے۔ ان کا سلسلہ آپس میں کچھ اس انداز سے جڑا ہوتا ہے کہ پچھلے واقعات کا ذکر ناگزیر ہو جاتا ہے۔ کبھی کبھی ذکر ماضی حال سے زیادہ اہم ہو جاتا ہے۔ حال کی بے کیفی میں ماضی کی رنگا رنگی خاص اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ادب اور ڈرامے میں ذکر ماضی کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں۔ ادب میں کوئی کردار بیٹھے بیٹھے باتیں کرتے کرتے خیالات میں ڈوب جاتا ہے اور ماضی کے انگنت لمحے زندہ جاوید ہو کر آنکھوں کے سامنے سے گزر جاتے ہیں۔ ڈرامے میں کردار بیتے دنوں کا ذکر ہی کر کے رہ جاتے ہیں۔ فلم اور ریڈیو نے ادب کی اس تکنیک کو الفاظ کے طلسم سے نکال کر زندگی کی گرمی سے روشناس کیا۔ ماضی کے بہاؤ (Flash Back)

کی تکنیک سے کہانی سے متعلق ماضی کے واقعات اپنی اصلی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ کبھی کبھی کہانی کے ارتقا میں ماضی کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ اسے روشنی میں لائے بغیر واقعات اور کرداروں کے عمل، ردعمل کو سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے۔ جب ماضی کی بصیرت کے بغیر کہانی دو قدم بھی آگے نہیں بڑھتی تو ڈراما نگار فلیش بیک کا سہارا لیتا ہے۔ ایک کردار دوسرے کردار سے باتیں کرتے کرتے یاد ماضی میں کھو جاتا ہے اور گزرے واقعات اپنا آنچل پھیلا دیتے ہیں۔ کبھی کوئی ایک کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے احساسات بیان کرتا ہے اور سامعین کو ساتھ لے کر ماضی میں پہنچ جاتا ہے۔ کبھی کبھی خواب سے بھی فلیش بیک کی نمود ہوتی ہے۔ فلیش بیک کے ذریعے کہانی اور کردار میں جان پڑ جاتی ہے۔

فلیش بیک مختصر ہو سکتے ہیں اور طویل بھی۔ ڈراما نگاروں نے اس تکنیک پر مکمل ڈرامے لکھے ہیں۔ مگر اس تکنیک کے استعمال میں بڑی سوجھ بوجھ سے کام لینا پڑتا ہے ورنہ پورا ڈراما دیوانے کا خواب معلوم ہوتا ہے۔ خواجہ احمد عباس کی فلم "بمبئی رات کی بانہوں میں" اور چرنجیت کے ریڈیو ڈراما روپ "تیاگ پتر" میں فلیش بیک کی تکنیک نے خاصا ابہام پیدا کر دیا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ فلیش بیک سے قبل اور بعد میں زمانہ حال سے متعلق مکالموں کے آخری حصوں اور شروع کے حصوں کو بڑی سوجھ بوجھ سے لکھیں۔ ڈراما نگار کے علاوہ پروڈیوسر کا فرض ہے کہ وہ اس قسم کے صوتی اثرات استعمال کرے کہ ہمارا ذہن ماضی کی طرف بھٹکنے لگے اور اس کے باوجود حال اور ماضی اپنی اپنی شکل برقرار رکھیں۔

مکالموں میں ماضی کے واقعات کی طرف اشارے کیے جاتے ہیں ان کی اہمیت کا احساس دلایا جاتا ہے اور ماضی دھیرے سے جاگ اٹھتا ہے

اور ہم اس کے لیے تیار رہتے ہیں ۔ واقعات کے بہاؤ میں فرق نہیں آتا اور باتوں ہی باتوں میں ہم ماضی میں پہنچ جاتے ہیں ۔ حال سے ماضی کا سفر ایسا ہی ہے جیسے قصیدہ میں تشبیب سے مدح کے لیے گریز۔

"پیسہ اور پرچھائیں" میں رامو جیب کترا انسپکٹر کو اپنی داستان سناتا ہے کہ وہ کیسے جیب کترا بنا ۔ ڈاکٹر محمد حسن کے اس ڈرامے میں سات آٹھ فلیش بیک ہیں ۔ پہلے فلیش بیک سے قبل رامو بتاتا ہے کہ وہ کس طرح مل کی چھٹنی کا شکار ہوا ۔ وہ انسپکٹر سے کہتا ہے ۔

"انسپکٹر صاحب اپنا ایک سالا یار تھا رگھو ۔ اپنی چال کے آس پاس کے لوگوں میں بس ہم اس کو جانتا تھا ۔ ہم روتا ہوا اس کو بولا تھا"[ا]

اور صوتی اثرات کے بعد رامو اور رگھو باتیں کرتے سنائی دیتے ہیں اور سامعین پوری توجہ سے گفتگو سنتے ہیں ۔ اور جب یہ فلیش بیک اپنے کئی مناظر کے ساتھ ان مکالموں پر ختم ہوتا ہے ۔

رگھو ۔ خیر خیر ۔ اب تجھے پیسے کی تکلیف نہیں ہوگی ۔ لے عیش کر ماسٹر ۔ پانچ کا نوٹ جیب میں ڈال اب باجی کا فسٹ کلاس علاج کرانا ۔

رامو ۔ اچھا دادا اچھا[۲] ۔

اس فلیش بیک کے ذریعے سامعین رامو، کے مل مزدور سے جیب کترا بننے تک کے سارے واقعات سے آگاہ ہو جاتے ہیں اور جب فلیش بیک ختم ہوتا ہے تو رامو انسپکٹر سے کہتا ہے ۔

رامو ۔ اس موافق اپن جیب کاٹ ہوگیا ۔ اپن کو رگھو نے سارے گر بتائے ......[۳]

رامو کے مکالموں کے ساتھ ہم حال کی طرف لوٹتے ہیں اور رامو کی زبانی

ا۔۲۔۳ پیسہ اور پرچھائیں ۔ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۱۰ - ۱۸ - ۲۷

اگلے واقعات کا علم چاہتے ہیں۔

اس فلیش بیک کے برخلاف اسی ڈرامے کے آخری فلیش بیک سے قبل ڈراما کتنے ہی نشیب و فراز سے گزرا اور رامو پچاس ہزار روپے حاصل کرنے میں کامیاب ہو گیا۔ اس فلیش بیک میں واقعات نقطۂ عروج پر پہنچ کر ایک دھماکے کی شکل میں پھٹ جاتے ہیں مگر اس فلیش بیک کے لیے ڈرامانگار نے مناسب موقع و محل تلاش نہیں کیا اور نہ ہی مکالموں کی ترتیب میں فنی مہارت سے کام لیا۔ رامو کہتا ہے۔

رامو (ہنستا ہے) اور روپے اپن کے ہاتھ میں تھے۔ ہزاروں روپے کے چکاچک کرتے ہوئے نوٹ (آواز دھیمی ہوتی ہے) اپن خوشی سے پاگل ہو اٹھا۔ اوہ۔ وہ مارا۔ انسپکٹر صاحب اپن بھاگتا ہوا گھر پہنچا۔ اپنی جان کی قسم اس سے تیز زندگی بھر نہیں بھاگا۔ اپن جی ہی جی میں بولا۔ اب کبھی یہ کالا دھندا نہیں کرے گا۔ اب ماں کو لیکر گاؤں میں جائیں گا گھر پہنچا "۔[1]

فلیش بیک شروع ہوتا ہے اور اس میں بھی رامو اپنی ماں سے گناہوں کا اعتراف کرتا ہے مگر وہ مرچکی ہے اور وہ رونے لگتا ہے منظر بدلتا ہے اور یہ منظر ایک منٹ سے زیادہ کا نہیں۔ ڈراما ختم ہونے پر ہے۔ رامو انسپکٹر سے پھانسی کی بھیک مانگتا ہے۔ اول تو سامعین اس فلیش بیک کے لیے ذہنی طور پر تیار نہیں رہتے ہیں۔ دوسرے اس مختصر فلیش بیک کی جگہ رامو بہتر طریقہ پر زمانہ حال میں ہی اپنی ماں کے انتقال کی خبر دے سکتا ہے اور زمانہ حال میں ہی ڈرامے کا اختتام ہو سکتا ہے مختصر سا فلیش بیک اور وہ بھی ڈرامے کے ڈرامائی اختتام کے قریب

---

[1] پیسہ اور پرچھائیں۔ ڈاکٹر محمد حسن صفحہ ۳۸

ریڈیو ڈرامے میں کوئی خوبی نہیں پیدا کرتا ہے۔

"پیسہ اور پرچھائیں" کے علاوہ ڈاکٹر محمد حسن کے ڈرامے "سونے کی زنجیریں" میں میر اور چھوٹے آغا شطرنج کھیل رہے ہیں۔ یوسفی خاں آصف الدولہ کا مشہور گویا آتا ہے اور چلا جاتا ہے۔ آغا کے استفسار پر میر یوسفی خاں کی داستان بیان کرتے ہیں اور یہ داستان بھی فلیش بیک پر تعمیر کی گئی ہے۔ ان فلیش بیکوں میں سے بیشتر فنی طور پر استعمال کیے گئے ہیں اور ہم پوری توجہ سے ان میں شریک رہتے ہیں مگر میر، جو قصہ بیان کرتے ہیں، کی غیر ضروری مداخلت اور اختصار فلیش بیک کی روانی میں آڑے آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک فلیش بیک کے بعد راوی کا ایک جملہ اور دوسرے فلیش بیک کی ابتدا کچھ مناسب معلوم نہیں ہوتی۔ "سونے کی زنجیریں" میں میر صاحب کہتے ہیں۔

"شام کو جب یوسفی خاں گھر واپس پہنچا تو بہت خوش تھا۔"[۱]

اور دوسری جگہ

"دربار میں پہنچے گانے کی محفل جمی ہے۔"[۲]

دو فلیش بیک کے درمیان ایک ایک جملے سے فلیش بیک میں کوئی خوبی پیدا نہیں ہوتی۔ اگر ڈراما نگار کا مقصد یہ تھا کہ طویل فلیش بیک کی تکنیک سامعین کے ذہن سے مفقود ہو جائے گی یا اپنا رنگ و اثر کھو دے گی۔ تو ڈراما نگار کو چاہیے تھا کہ کہانی میں دو تین مقام ایسے تلاش کرتا جہاں سے انھیں فلیش بیک کے ذریعے زیادہ نمایاں اور پُر اثر بنایا جا سکتا۔ اس کے علاوہ فلیش بیک کے سین در سین وحدت تاثر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ فلیش بیک کے ذیل میں ابھی جو پہلی مثال دی گئی تھی

۱، ۲۔ سونے کی زنجیریں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ پیسہ اور پرچھائیں صفحہ ۔ ۷۵ - ۸۸

(شام کو جب یوسفی خاں گھر واپس پہنچا تو بہت خوش تھا) اس کے بعد یوسفی خاں گھر پہنچتا ہے اور پھر اس فلیش بیک میں دوسرا سین شروع ہوتا ہے اور وہ ارجمند کے حضور میں پہنچ جاتا ہے[1]

فلیش بیک کے لیے مقام اور تعداد کو مقرر نہیں کیا جا سکتا۔ وہ آغاز، درمیان اور انجام سے قریب ہو سکتا ہے اور جہاں تک فلیش بیک کی تعداد کا تعلق ہے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یوں تو پورے پورے ڈرامے اس تکنیک پر لکھے گئے ہیں مگر زیادہ اچھا تو یہ ہے کہ ایک ڈراما میں فلیش بیک کی تعداد کم سے کم ہو اور ایک فلیش بیک اور دوسرے فلیش بیک میں کافی فاصلہ ہو۔ اس کے علاوہ دو تین فلیش بیک کو ایک فلیش بیک میں ڈھالنے سے نہ تو انتشار پیدا ہوتا ہے اور نہ ہی کسی ابہام کی گنجائش رہتی ہے۔ ایک فلیش بیک میں ایک ہی منظر ہو۔ ورنہ سین در سین کی پیش کش سے ریڈیو ڈراما بوجھل اور گنجلک ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے "پیسہ اور پرچھائیں" اور بالخصوص "سونے کی زنجیریں" میں فلیش بیک کو فنی طور پر برتا ہوتا تو یہی ڈرامے ریڈیو ڈراموں کے معیار کی اعلیٰ مثال بنتے۔ یوسفی خاں جیسے گویّے پر ریڈیو ڈرامے کے اصلی جوہر کھلتے ہیں کیوں ریڈیو ڈرامے میں ایک مصور سے زیادہ گویّے کی شخصیت اور فن کا بھرپور اظہار ممکن ہے۔

فلیش بیک کا مقصد ریڈیو ڈرامے کے تاثر میں اضافہ کرنا ہے۔ اس لیے تاثر کی قربانی دیگر کسی تکنیک کو استعمال کرنا مناسب نہیں۔ ساگر سرحدی کے ڈراما "سائے" میں جب کیدار بستر مرگ پر پڑا ہے اور بھارتی سے محوِ کلام ہے تو بھارتی جذبات میں ڈوبی ہوئی آواز میں کہتی ہے۔

بھارتی۔ مجھے ایک بات یاد آ رہی ہے۔

---

[1] سونے کی زنجیریں۔ ڈاکٹر محمد حسن۔ پیسہ اور پرچھائیں۔ صفحہ ۷۷

کیدار - آپ کو یہ بات پسند ہے؟
بھارتی - بہت پسند ہے۔
کیدار - تو پھر سنا دیجیے۔
بھارتی - اچھا - میں سناتی ہوں۔
کیدار - سُنائیے۔

اور بھارتی کہانی سناتی ہے۔ سامعین اس کہانی کو سننے کے لیے بیتاب ہیں مگر ساگر سرحدی اس بڑھتی ہوئی دلچسپی اور تجسس کو کسی تکنیک سے زائل نہیں کرتے اور سیدھا سادا مگر پُرکشش انداز اختیار کرتے ہیں۔ اسی طرح اس ڈرامے میں بھارتی کہتی ہے۔

بھارتی - شاید یہی ایک لمحہ ہے کہ میں خوش ہوں - یا شاید ایک موقع اور تھا۔
کیدار - کون سا؟
بھارتی - تمھیں یاد ہے ایک دن میں نے کہا تھا مجھے باہر لے چلو۔ تم میری خواہش پر مسکرا رہے تھے۔ آپ کو یاد ہے۔
کیدار - ہاں اچھی طرح یاد ہے۔ میں شرارت کے موڈ میں تھا۔
بھارتی - اور مجھے چڑیا گھر لے گئے تھے۔
کیدار - تم نے بھی تو مجھے لنگور دکھایا تھا۔
بھارتی - اور تم نے مجھے ایک آنہ کی آئس کریم لے کر دی تھی۔
کیدار - پھر بچوں کا پارک دیکھا تھا۔
بھارتی - پھر ہم کھو گئے تھے۔ بندھنوں اور روایتوں سے دور...... ("سائے" ساگر سرحدی)

ساگر سرحدی چھوٹے چھوٹے مکالموں اور کیفیتوں سے سامعین کا اشتیاق بڑھاتے اور کہانی کی ارتقائی منزلیں طے کراتے

ہیں۔ ساگر سرحدی اور ڈرامے کے پروڈیوسر بھنڈ تھپکری فلیش بیک کے پورے امکانات ہونے کے باوجود اسے استعمال نہیں کرتے اور وحدتِ تاثر حاصل کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ جب وہ ودھ بھارتی کے "ہوا محل" میں "سائے" نشر ہوا تو کسی مشہور ڈرامے، فلم اور کتاب کی طرح اس کا ذکر سامعین کے لبوں پر تھا۔

مکالموں، موسیقی، صوتی اثرات، فیڈ ان، فیڈ آؤٹ، سے فلیش بیک پیش کیا جاتا ہے۔ صوتی اثرات اور موسیقی کے ذریعے فلیش بیک پیش کرنے میں پس منظر سے مختلف صوتی اثرات اور موسیقی استعمال کی جاتی ہے تاکہ فلیش بیک کا تصور واضح اور صاف رہے اور پس منظر کی اصوات میں ڈوب نہ جائے۔ کرتار سنگھ دگل نے "انار کے دو پتے" میں فلیش بیک کی تکنیک استعمال کی اور موسیقی سے ماضی اور حال کے سرے اس طرح ملائے کہ حال و ماضی ایک ڈور میں بندھ جاتے ہیں۔

روپ ولایت سے لوٹ کر آتا ہے اور ولایت جانے سے پہلے کی ایک شادی کی محفل میں سُنے ماہیے کو گنگناتا ہے۔ اسی ماہیے سے وابستہ کتنے ہی خیالات اس گھر کی خادمہ مینا کی زندگی کی بڑی دولت ہیں۔ مینا چائے لیکر داخل ہوتی ہے اور روپ کو وہی ماہیا گنگناتے دیکھ کر اس کے ہاتھوں سے چائے کے برتن گر کر ٹوٹ جاتے ہیں[۱]۔ موسیقی ابھرتی ہے اس میں سے ڈھولک کی آواز دوسری آواز پر چھا جاتی ہے اور روپ کے ولایت جانے سے قبل شادی کی محفل فلیش بیک کے ذریعے زندۂ جاوید ہوتی ہے۔ چندرا اور روپ کی

---

[۱] اوپرہ کی منزل۔ کرتار سنگھ دگل۔ صفحہ ۲۱۷

گفتگو میں ماضی کی طرف جو اشارے بکھرے ہیں وہ اس حقیقت کو اور بھی اجاگر کر دیتے ہیں۔

مونتاژ (Montage)

مونتاژ ایک فرانسیسی لفظ سے مشتق ہے جسے انگریزی کے توسط سے اردو میں منتقل کر لیا گیا ہے۔ خواجہ احمد عباس کی ایک کہانی "مونٹاج" ماہنامہ 'افکار' کراچی میں شائع ہوئی تھی۔ اس کے بعد اصغر بٹ کا مقالہ "مونٹاج کی فنی حیثیت" پر شائع ہوا جس میں مونتاژ پر کی گئی مختلف آرار کا جائزہ لیا گیا تھا۔ مونتاژ کے ارتقار کے بارے میں ناقدین میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ چنانچہ ہریش چندر کھنہ کا خیال ہے کہ روسی فلموں نے مونتاژ کے آغاز و ارتقار میں اہم حصہ لیا۔ اس کے بعد ہی دوسرے ممالک میں اس تکنیک کو برتا گیا۔ اس میں شک نہیں کہ روسی اور برطانوی فلموں نے مونتاژ کی ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا مگر جہاں تک اس کے آغاز و ارتقار کا تعلق ہے انیسویں صدی میں یورپ اور انگلستان میں افسانوی ادب میں مونتاژ کی تکنیک کا جا بجا استعمال ملتا ہے۔ جہاں تک اردو کا تعلق ہے خواجہ احمد عباس نے سب سے پہلے اپنی کہانی کا نام "مونٹاج" رکھا۔ ہمارے ناقدین نے افسانوی ادب کے تجزیہ میں اس تکنیک کی تلاش و جستجو نہیں کی یہی وجہ ہے کہ واقعات کے بہاؤ (Stream of Cousciousness) کی طرح مونتاژ نے ہمارے افسانوی ادب میں کم راہ پائی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے اصغر بٹ کا مقالہ خاص اہمیت رکھتا ہے۔ سب سے پہلے مونتاژ پر مختلف ناقدین اور ماہرین کی آرار کا جائزہ لینا غیر مناسب نہ ہوگا۔ خواجہ احمد عباس نے مونتاژ کے بارے میں لکھا ہے کہ "بظاہر

غیر متعلق اَن میل بے جوڑ اور بے معنی مناظر میں ایک خاص ڈھنگ سے ربط پیدا کرنے کو فلمی تکنیک میں مونتاژ کہتے ہیں[1]۔ کوزلینکو (Kozlenko) خواجہ احمد عباس کی طرح مختلف اصوات کے تواتر کو مونتاژ کہتے ہیں۔

"انفرادی آوازوں یا بہت بڑے مناظر،
موسیقی اور صوتی اثرات یا ان کے کسی بھی امتزاج
کے حل کے تواتر کو مونتاژ کہتے ہیں[2]۔"

مونتاژ، جیرالڈ ملرسن (Gerald Millerson) کا خیال ہے کہ "ایک ہی موضوع پر مختلف چھوٹی چھوٹی تصویروں (shots) کو کہتے ہیں اور یہ مختصر تصویریں (shots) مل جل کر "ترقی" "عہد" اور "مسرت" جیسے مجرد خیال کی بھرپور تصویر پیش کرتی ہیں جنھیں کسی اور ذریعے سے آسانی سے پیش نہیں کیا جا سکتا[3]۔"

جیرالڈ ملرسن مزید لکھتے ہیں کہ آج کل پردہ (screen) پر ایک ہی وقت میں ایک موضوع پر بہت سی تصویروں کے دکھانے کو مونتاژ کہتے ہیں۔ یہ تصویریں یا تو ایک دوسرے کے برابر رکھی جا سکتی ہیں یا انھیں ایک دوسرے پر چھایا بھی دکھایا جا سکتا ہے[4]۔ دراصل مونتاژ کا تاثر اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے۔ جب یہ انفرادی تصویریں، خواہ وہ

---

[1] مونٹاج کی فنی حیثیت۔ اصغر بٹ (افکار، کراچی سالنامہ ۱۹۵۴ء)

[2] 100 Non-Rayalty Plays by Kozlenko
از ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھ ناتھ کمار۔ صفحہ ۱۳۷

[3-4] The Technique of Television Production
by Gerald Millerson, P.P. 309

نظری ہوں یا صوتی، اپنی انفرادیت کھو کر ایک کلی تصویر بنائیں۔ اگر یہ
تصویریں اندرونی ربط پیدا کرنے میں آڑے آتی ہیں یا اس کی ترسیل
میں حائل ہیں تو مونتاژ وجود میں نہیں آ سکتا اور اگر آئے گا بھی تو تاثر
سے محروم ہوگا اسی لیے ہریش چندر کھنہ مونتاژ میں انفرادی تصویروں
کے گھل مل جانے اور مجموعی تاثر پیدا کرنے پر زور دیتے ہیں۔ وہ لکھتے
ہیں کہ "مختلف تصویروں (Shots) کو ایک سلسلہ میں اس طرح گھلا
ملا دیا جائے کہ وہ اپنی انفرادی حیثیت کھو کر ایک دوسرے کا اثر اور
شکل قبول کر لیں[۵]" انفرادی تصویروں کے ربط اور نئی شکل کے علاوہ
مونتاژ میں دیگر فنون جیسے مصوری، صنم سازی، موسیقی اور شاعری
سے مدد لی جا سکتی ہے۔ ان فنون کے علاوہ زندگی جو خود فنون کی
خالق کی حیثیت رکھتی ہے اس کی مختلف نیرنگیوں سے مونتاژ کی کائنات
میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔ دراصل مختلف اجزاء اور فنون کے امتزاج اور
ہجاوٹ سے ہی مونتاژ وجود میں آتا ہے۔ مونتاژ سے اگر حرکت و تصادم
کو خارج کر دیا جائے اور صرف غیر متحرک اور لاتعلق تصویروں کو پردہ
یا ریڈیو پر پیش کیا جائے تو وہ تصویر تو ہو سکتی ہیں مگر مونتاژ نہیں۔ اس لیے
آئین اسٹائین (Eisenstein) نے مونتاژ میں ڈرامائی تصادم کو
خاص اہمیت دی ہے

"مونٹاج تصادم کے اس سلسلے کا نام ہے
جو واحد تصویر سے داخلی طور پر شروع ہوا اور
تصادمات کی ایک زنجیر بناتا ہوا اور نقطۂ عروج
پر ایک بڑے ڈرامائی تصادم کی صورت میں

---

[۵] ریڈیو ناٹک، ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۰۵

نمودار ہو بالکل ویسے ہی جیسے ذرہ کو جب توڑا
جائے تو اس سے نکلی ہوئی بجلی کی رو دوسرے
ذروں کو توڑتی اور تقویت پکڑتی آخر ایک ایٹمی دھماکہ
میں ختم ہو جاتی ہے۔[۱]

یوں تو ادب، مصوری، موسیقی میں بھی مونتاژ کو استعمال کیا گیا ہے مگر فلم، ریڈیو اور ٹیلی وژن نے مونتاژ سے نئی راہیں اور نئی کامیابیاں حاصل کی ہیں۔

جہاں تک ریڈیو کا تعلق ہے اس نے فلم ڈاکومنیٹری کی طرح فلم مونتاژ سے بہت فائدہ اٹھایا اور فلم مونتاژ نے ہی ریڈیو مونتاژ کی راہیں متعین کیں۔ فلموں کے کٹ (cut) وائپ (Wipe) اور ڈی زالو (Dissolve) کو ریڈیو نے صوتی طور پر اپنایا۔ جذبات میں تلاطم اور ہل چل پیدا کرنے اور احساسات کو جگانے میں مونتاژ بہت مفید ثابت ہوا ہے۔ جب چھوٹے چھوٹے واقعات اور احساسات کی صوتی تصویروں کو یکجا کر کے حرکت و تصادم کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے تو یہ انفرادی تصویریں گہرے تاثر کو پیدا کر کے خود نا پید ہو جاتی ہیں۔ اصغر بٹ نے چھ صوتی تصویروں سے ایک کردار کی مختلف ذہنی اور طلبی کیفیت ظاہر کی ہے، جس سے اس کی تنہائی اور تشنگی کا شدید احساس پیدا ہوتا ہے اور مونتاژ کی اہمیت بھی واضح ہوتی ہے۔

ریل گاڑی کی چیخ ۔ ریل پھر گھڑ گھڑاہٹ سے آہستہ آہستہ چل کر رفتار پکڑتی ہے۔ آواز مدھم ہو جاتی ہے۔

ایک فرد ۔ اس رات گھپ اندھیرا تھا اور میں ریل کے ڈبے میں اکیلا

---

[۱] مونتاج کی فنی حیثیت۔ اصغر بٹ (سالنامہ افکار کراچی) صفحہ ۲۵۹

تھا۔ ریل کی آواز تھی اور گھٹا ٹوپ تاریکی میں ذہن سے اسی کسک کو بار بار نکال پھینکنا چاہتا تھا لیکن ذہن نہ جانے کیوں اسی طرف لوٹتا تھا۔ نجمہ نے مجھے دھوکا دیا، نجمہ نے مجھے دھوکا دیا۔ میرا سر چکی کے دو پاٹوں میں تھا اور چکی آہستہ آہستہ چل رہی تھی۔

چکی چلنے کی آواز جو ریل گاڑی کے چلنے کی آواز کے ساتھ مدغم ہو جاتی ہے

"میرا جسم آہستہ آہستہ کانپ رہا تھا۔ پھر ریل کے پہیئے میرا سینہ کوٹتے ہوئے گزر رہے تھے۔ مجھے ایسا لگا گویا میں ریل کی پٹری پر کٹا پڑا ہوں اور لوگ میرے گرد جمع ہیں۔ ان کو معلوم نہیں میں کون ہوں اور میں کس لیے مرا ہوں۔ میرا کوئی وارث نہیں میرا کوئی وارث نہیں۔"

لوگوں کی سرگوشیاں ابھرتی ہیں اور پھر دب جاتی ہیں۔

"میں ایک پردیسی ہوں۔ میرا کوئی نہیں۔ خون میں لتھڑا ہوا اور روندا ہوا پڑا ہوں اور پھر مجمع کو چیرتی ہوئی ایک عورت آگے بڑھتی ہے۔ عورت اب تم مجھ پر ہنس نہ سکو گی۔ میری جیت پر نہ ہنس سکو گی۔ ریل کے پہیئے میرے خون میں رنگے ہوئے ہیں اور تم شاید انتظار کر رہی ہو کہ میں مجبوراً لوٹ آؤں گا۔ نہیں اب میں کبھی نہیں آؤں گا۔ ہوا اس ویرانے میں سسکتی ہوئی گزر رہی ہے اور لوگ چلے گئے ہیں۔"

عورت کی سسکیاں

"تم اس ویرانے میں کیوں بیٹھی ہو؟ جاؤ لوٹ جاؤ مجھے اس دنیا میں کوئی واپس نہیں لا سکتا۔"

ہوا کی سائیں سائیں ویرانے میں تنہا کوئی کتا دور پڑا رو رہا ہے۔

ریل کسی اسٹیشن پر رک گئی[1]

یہ صوتی تصویریں گہری معنویت اور تاثر کی حامل ہوتی ہیں اور مونتاژ کی شکل میں بھرپور قوت سے اثر انداز ہوتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامے میں نظر کی محرومی کامرانی بن جاتی ہے اور مونتاژ سے گہرے جذب و اثر کا احساس ہوتا ہے۔ اسی لیے ہریش چندر کھنہ ریڈیو کو مونتاژ کا بہترین ذریعۂ اظہار قرار دیتے ہیں۔

> "کیونکہ ریڈیو دوسرے فنون کے مقابلہ میں زیادہ
> پراثر اور قوت اظہار کی خوبیوں سے مالامال ہے
> اسی لیے ریڈیو میں مونتاژ کا استعمال بہت کامیاب
> ثابت ہوتا ہے"[2]

فلم اور ریڈیو میں مونتاژ کو کرداروں کی ذہنی و قلبی کیفیت ظاہر کرنے، مختلف اور تفصیلی واقعات کے مختصر مگر پراثر اظہار اور مجرد خیالات کی نمائش کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ مونتاژ کی دو قسمیں کی جا سکتی ہیں۔ کراس سیکشن مونتاژ (Cross Section Montage) اور ارتقائی مونتاژ (Progressive Montage)

کراس سیکشن مونتاژ (Cross Section Montage)

مونتاژ کی اس قسم میں مختلف واقعات اور احساسات کو ایک سلسلہ میں ترتیب دے کر اس کے مختلف گوشوں کو نمایاں کرنے سے ڈرامائی حرکت و عمل میں تیزی اور تندی آتی ہے۔ طویل واقعات، اختصار

---

[1] مونتاج کی فنی حیثیت۔ اضغر بٹ۔ سالنامہ ماہنامہ افکار کراچی ۱۹۵۴ء۔ صفحہ ۳۵۷/۵۸۰

[2] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۰۶

اور جذب و اثر سے پیش ہوتے ہیں۔ خاص طور سے نفسیاتی ڈراموں
میں کرداروں کے الجھے اور پریشان ذہن کی مختلف کیفیات کو
کراس سیکشن مونتاژ کے ذریعے پیش کیا جاتا ہے۔ دل و دماغ میں بپا
مختلف خیالات کو مختلف آوازیں بخش دی جاتی ہیں۔ کراس سیکشن مونتاژ میں
عمل، مقام اور وقت کے اعتبار سے ترقی نہیں کرتا۔ مختلف آوازیں ایک
ہی کردار کی مختلف کیفیات کا اظہار کرتی ہیں اور سامع بخوبی واقف رہتا
ہے کہ یہ آوازیں مختلف کرداروں کی نہیں بلکہ ٹکروں میں بٹے ایک ہی
انسان کی ہیں۔ اس تکنیک سے مختصر وقت میں ایک کردار کا نفسیاتی مطالعہ
ممکن ہے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ جذبات کی شدت کے وقت دماغی
اور ذہنی کشمکش کو اس سے بہتر پیش کرنے کا کوئی اور ذریعہ نہیں۔

ارتقائی مونتاژ (Progressive Montage)

ارتقائی مونتاژ میں کرداروں کے نفسیاتی تجزیہ کی جگہ مختلف واقعات
جو مختلف زمانوں اور ٹھکانوں میں ظہور پذیر ہوئے ہیں انھیں اختصار
سے پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈراما طوالت اور غیر ضروری واقعات
اور تفصیلات کا متحمل نہیں ہو سکتا اس لیے ارتقائی مونتاژ سے ایجاز و اختصار
پیدا کیا جاتا ہے روم کاگل (Rome Cowgill) لکھتے ہیں۔

"ارتقائی مونتاژ میں چھوٹے چھوٹے مناظر کے
ایک سلسلہ کو دوسرے سلسلہ میں پرو کر زماں
اور مکاں کا احساس پیدا کیا جاتا ہے۔"[1]

مونتاژ کی شکل و ہیئت میں کئی تبدیلیاں ممکن ہیں۔ آرن ہیم (Arnheim)

---

[1] ریڈیو ناٹک۔ ہریش چندر کھنہ۔ صفحہ ۱۰۷

کا خیال ہے کہ ریڈیو ڈراما کی معراج اور منزل مونتاژ کے فنی استعمال میں پوشیدہ ہے۔ ہدایت کار اور ریڈیو ڈراما نگار اس تکنیک کے ذریعے اعلیٰ فن پارے تخلیق کر سکتے ہیں۔

ریڈیو ڈراما کے تکنیکی حربوں کے لیے مستقل اور مقررہ اصول نہیں بنائے جا سکتے۔ ڈراما نگاروں نے اپنی صلاحیت، کوشش اور تجربات سے اس میدان میں نئی راہیں تلاش کی ہیں۔ کسی بھی تکنیک کا مقصد ڈرامے کی فضا میں حرکت و عمل اور واقعات کے بہاؤ میں تیزی پیدا کرنا ہے۔ پوشیدہ واقعات کا فنی اظہار، طویل واقعات کا مختصر بیان اظہار کے خاص ذرائع چاہتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کے تکنیکی حربوں کا استعمال مناسب موقع اور جگہ پر ہونا چاہیے اس مناسب۔ جگہ کی کھوج ہی ڈراما نگار کی فنکاری کی کسوٹی ہے۔

ڈونلڈ میک وہنی (Donald Mcwhinnie) نے اپنی کتاب "ریڈیو ڈراما" میں لکھا کہ لفظ، صوت (جس میں موسیقی اور قدرتی صوتی اثرات کے علاوہ خاص طور سے بنائے گئے صوتی اثرات اور موسیقی شامل ہیں) اور خاموشی ریڈیو ڈرامے کے خام مواد ہیں۔ اس سے قبل ریڈیو ڈرامے کے تمام ناقدین نے صرف لفظ، صوت اور موسیقی کو ہی ریڈیو ڈرامے کے ترکیبی عناصر کہا تھا۔ یوں تو کچھ نقاد جیسے ایڈورڈ لیوسی نے خاموشی کے گہرے اثرات کا ذکر ضرور کیا مگر وہنی کے علاوہ کسی نے خاموشی کو اس قدر اہمیت نہیں دی۔ سچ تو یہ ہے کہ خاموشی کے موزوں اور برمحل استعمال سے وہ نتائج برآمد کیے جا سکتے ہیں جو کسی اور ذریعے سے ممکن نہیں۔ بہتر ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں، زبان، صوت موسیقی اور خاموشی کی نوعیت، اہمیت اور افادیت کا مطالعہ کریں۔

زبان

ریڈیو ڈرامے میں زبان کو جو اہمیت حاصل ہے وہ کسی اور ذریعے کو حاصل نہیں۔ یوں تو الفاظ، صوتی تصویروں اور موسیقی کی بنیاد بھی صوت پر ہے مگر صوت کو ہی ریڈیو ڈرامے کی بنیاد نہیں بنایا جا سکتا۔ آل انڈیا ریڈیو میں صرف صوت پر ریڈیو ڈراما تخلیق کرنے کے تجربات کیے گئے اور ان میں خاطر خواہ کامیابی بھی ہوئی مگر بحیثیت فن اور صنف کے ریڈیو ڈرامے صوت پر تخلیق نہیں کیے جا سکتے۔ وہ ایک رجحان تو ہو سکتے ہیں ایک فارم نہیں۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ کبھی کبھی ایک ہلکی سی صوت وہ کام کرتی ہے جو پیریگراف کے پیریگراف نہیں کر سکتے پھر بھی صوت کو الفاظ کے پیکر میں دھڑکنے کی اجازت تو ہے مگر اس کے وجود پر چھا جانے کی نہیں۔ "ہوا محل" اور دوسرے پروگرام میں ایسے بھی ڈرامے نشر ہوتے ہیں جن میں صوت کو بالکل استعمال نہیں کیا گیا اور مکالموں سے ہی ڈراما تعمیر کیا گیا ہے۔ ریڈیو ڈرامے میں کوئی دوسری چیز مکالموں کی جگہ نہیں لے سکتی اسی وجہ سے سدھناتھ نے زبان کو ریڈیو ڈرامے کی روح کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں۔

> "زبان ہی ریڈیو کی جان ہے اس کے بغیر ڈراما کھڑا ہی نہیں ہو سکتا۔ ریڈیو ڈرامے کا قصر الفاظ پر ہی کھڑا ہوتا ہے۔ ڈراما نگار الفاظ سے نظر کی کمی کو پورا کرتا ہے"۔[۱]

---

[۱] ریڈیو ناٹیہ شلپ۔ سدھناتھ۔ صفحہ ۳۴-۳۳

یہ بات قابلِ غور ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں استعمال ہونے والی زبان عام زبان سے مختلف ہوتی ہے۔ اسلوب میں ایسے الفاظ کو زیادہ جگہ دی جاتی ہے جن کی اصوات مفہوم کی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ روجرین ویل نے زبان کو اشاراتی شعور (Symbolic noises) کہا تھا۔ ہریش چندر کھنہ ریڈیو ڈرامے کی بنیادی طاقت صوت قرار دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ صوتی اسلوب کی بنیاد بھی اسی خاص اصول پر رکھنا ہوگی۔ صوت الفاظ کا ایک اہم حصہ ہے اور الفاظ کے مفہوم کا احساس صوت کی شکل میں ہوتا ہے۔ رمیش چندر کھنہ نے بھی الفاظ میں صوت کو کافی اہمیت دی ہے وہ لکھتے ہیں کہ "خیالات کی ترسیل میں زبان خواہ لکھ کر استعمال کریں یا بول کر وہ ایک اشاراتی نظام کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور کیوں کہ ریڈیو ڈراما نگار کے لیے الفاظ، صوتی اثرات اور معنی بردار ہیں اس لیے اسے یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ دراصل اصوات کا موجد (Composer of Sound) ہے مگر صوت سے مرادِ صرف الفاظ ہی نہیں ہے بلکہ اس میں موسیقی اور صوتی اثرات بھی شامل ہیں۔ اس لیے ریڈیو نگار کو صوتی نغمہ کی تخلیق کرنا ہوتی ہے"[۱] علم زبان کے ماہرین نے زبان کے ارتقا پر مختلف نظریات پیش کیے ہیں۔ ان میں سے ایک صوتی نظریہ بھی ہے اور الفاظ کی توجیح ان کے صوتی اور معنی ارتباط پر کی جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ تمام الفاظ کی توجیہہ اصوات کی بنیاد پر نہیں کی جا سکتی مگر ہم بہت سے ایسے الفاظ سے واقف ہیں جن کی اصوات مفہوم سے تعلق رکھتی ہیں۔ اور ہمارا ذہن ایک دم معنی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ الفاظ کے صوتی اور معنوی ارتباط

---

[۱] The Future Programme By Romesh Chander. P. P. 12.

کی بات آج اس لیے نئی معلوم ہوتی ہے کہ زبان کی ترقی کے ساتھ اس کے صوتی پہلو پر کم توجہ دی گئی ہے جس سے زبان میں گہری معنویت پیدا ہوتی ہے اور الفاظ مفہوم کو واضح کرتے ہیں۔ سوم ناتھ چیب نے الفاظ کے صوتی پہلو پر عدم توجہی کے اسباب بیان کرتے ہوئے لکھا کہ:۔

"ہمارے ادیب جملے اور پیراگراف کی شکل میں لکھتے لکھتے الفاظ کے معانی تصویروں (Images) اور تاثر (Response) کو فراموش کر دیتے ہیں جو الفاظ کے ادا کرنے سے پیدا ہوتے ہیں۔ الفاظ میں صوت اور معنی ایک دوسرے سے گھلے ملے ہوتے ہیں اور دونوں آپس میں شیر و شکر بن کر اپنا احساس دلاتے ہیں[۱]۔"

صوت کی اہمیت کا اندازہ اس حقیقت سے لگایا جا سکتا ہے کہ اگر خطیب خوش گلو ہے تو سامعین گھنٹوں بغیر کسی تھکن اور اکتاہٹ کے سنتے ہیں۔ اس کے برخلاف اگر مقرر کی آواز صوتی خوبیوں سے عاری ہے تو ہاتھ اور ابرو کے اشارے، جسم کی حرکت اور دل کش اندازِ بیان بھی سامعین کو دیر تک روکے نہیں رکھتا۔ ہر خیال اپنے اظہار کے لیے مخصوص الفاظ تراشتا ہے۔ ایسے الفاظ کی تلاش و جستجو میں ریڈیو میڈیم کا شعور ضروری ہے۔ الفاظ کی مناسب ادائیگی سے مخصوص معانی اور مطالب ادا ہوتے ہیں۔ اس لیے ریڈیو ڈرامے کی زبان (مکالمے اور ادائیگی) اسٹیج ڈرامے سے مختلف ہے مگر اظہار کی بے پناہ قوت رکھتی ہے۔

---

۱ Some Aspects of Broadcasting In India - Somnath - Chib
از ریڈیو ناٹیہ شلپ - سدھناتھ کمار - صفحہ ۲۴

ایڈورڈ لیوسی (Edward Livesey) نے ایک جگہ لکھا تھا کہ ریڈیو میں ایک خرابی ہے کہ ہم اپنی سہولت کے اعتبار سے کوئی چیز نہیں سیکھ سکتے۔ ریڈیو ہمیں ہماری مرضی کے مطابق سوچنے سمجھنے کی مہلت نہیں دیتا اور جب ہمارا ذہن سوچنے پر مائل ہوتا ہے تو سامعین کو کتاب کے قارئین کی طرح پچھلے صفحات دیکھنے کا موقع نہیں ملتا۔ بلاشبہ ریڈیو ایک زبردست محرک ہے وہاں اس کی اپنی مجبوریاں ہیں۔ اس لیے ریڈیو اسلوب میں الفاظ کے استعمال سے قبل ان کی صوتی اور معنوی خوبیوں پر توجہ دی جاتی ہے اور ایسے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں جو تصویر اور تاثر کے حامل ہوں اور مکمل مفہوم ادا کرنے کی قوت رکھتے ہوں۔ اس کے علاوہ ایسے الفاظ کا انتخاب کیا جاتا ہے جن میں تکرار نہ ہو، آسانی سے ادا ہوں اور مختلف سطحوں (Frequencies) پر سُنے جا سکیں۔ جس طرح آنکھیں ایک ہی نقطہ پر دیر تک مرکوز نہیں رہ سکتیں اسی طرح کان بھی ایک ہی قسم کی اصوات کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے خاص طور سے ریڈیو میں خیال کے اظہار اور اسلوب میں صوتی، تصویری، تاثری اور ایمائی الفاظ کے استعمال پر زور دیا جاتا ہے۔ آرن ہیم (Arnheim) نے ٹھیک ہی لکھا ہے کہ ریڈیو ڈرامے میں خیال سے زیادہ اسلوب پر توجہ دی جاتی ہے۔ کچھ بھی کہنے کے بجائے بات کس موثر انداز سے کی گئی ہے زیادہ اہمیت رکھتی ہے اور سامعین اس وقت گرفت میں آتے ہیں جب دلچسپ اور دل نشیں اندازِ بیان اختیار کیا جاتا ہے اگر سامعین کو ابتدا ہی میں متوجہ نہ کیا گیا تو وہ ریڈیو بند کر دیں گے یا اسٹیشن تبدیل کر دیں گے اور اگر ایسا بھی نہ کیا تو ان کی توجہ کو پوری طرح اسیر کرنا بعد میں اور بھی مشکل ہوگا۔ وقت کے اختصار کی وجہ

سے غیر ضروری الفاظ اور جملے سے گریز کیا جاتا ہے اور الفاظ کو ماحول، منظر اور عمل کی تصویر کاری کے مطابق بنایا جاتا ہے۔

صوتی اثرات

(Sound Effects)

ریڈیو ڈرامے میں صوت کو اہم جگہ عطا کی گئی ہے۔ جہاں صوت میں گوناگوں خوبیاں ہیں وہاں ذرا سی خرابی اور کمی ریڈیو پر بہت بڑی خامی اور خرابی بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ ڈراما نگار صوتی اثرات کی نشان دہی کر سکتا ہے مگر دراصل یہ کام ہدایت کار کا ہے اور وہ صوتی اثرات کی ضرورت، غیر ضرورت اور نوعیت کا جائزہ لیتا ہے۔ کبھی کبھی یہ کام صوت کار کے سپرد کر دیا جاتا ہے۔ ابتدا میں جب ریڈیو ڈرامے نشر کیے گئے تو ان میں صوتی اثرات کو ضرورت سے زیادہ جگہ دی گئی اور کبھی کبھی تو یہ احساس ہوتا ہے کہ صوتی اثرات ہی ریڈیو ڈراما ہیں یا ریڈیو ڈراما صوتی اثرات کے تعلق سے ہی لکھا اور پیش کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی صوتی اثرات کو بے سوچے سمجھے استعمال کیا گیا۔ بقول رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet)

"ڈراما نگاروں کو جب اپنے خیال کے اظہار کے لیے مناسب الفاظ نہیں ملتے تو وہ صوتی اثرات کو شامل کر دیتے۔ انھوں نے صوتی اثرات کے مقاصد کو فراموش کر دیا اور سامعین

کو اور زیادہ تذبذب میں ڈال دیا ہے[۱]

دھیرے دھیرے صوتی اثرات کے بُرے اثرات ریڈیو ڈرامے سے زائل ہو گئے اور اب ایک متوازن اور مناسب رجحان پیدا ہو رہا ہے۔ بیشتر ناقدین نے صوتی اثرات کے کم سے کم استعمال پر زور دیا ہے۔ فیلکس فلیٹن (Felix Fleton) لکھتے ہیں کہ "صوتی اثرات کو موثر ہونا چاہیے اور ان کا استعمال جتنا کم سے کم ہوگا وہ اتنا ہی پُر اثر ہوگا"[۲] جنیٹ ڈنبر (Jaunet Dunbar) صوتی اثرات کے کم استعمال کو دوسری اصوات کے اثر کے لیے ضروری سمجھتے ہیں ان کا خیال ہے کہ "صوتی اثرات جتنے کم استعمال ہوں گے دوسری اصوات اسی قدر موثر ہوں گی"[۳] جی۔ سی اوستھی بھی اصولی طور پر صوتی اثرات کو اسی وقت روا رکھتے ہیں جب ان کے بغیر کام نہ چلے۔

"یہ سچ ہے کہ جب تک صوتی اثرات کی حیثیت اسٹیج کے لوازمات (Properties) کی نہ ہو جو ایک نایاب پیش کش کے لیے انتہائی ضروری ہیں اس وقت تک صوتی اثرات استعمال نہ کیے جائیں"[۴]

---

[۱] Enjoying Radio and Television - Robert Dunnet. P.P. 31-32

[۲] The Radio play Its tech nique and Possibility by Felix Fleton, Radio Natya Shilp by Sidh nath Kumar P. 55

[۳] Writing for Radio: Jaunet Dunbar. P.P. 27

[۴] Broadcasting in India by G. C. Awasthy. P.P. 77

جس طرح ایلزبتھ کے عہد میں سینری کے متحرک پردوں کا چلن نہ تھا اور اس عہد کے ڈراما نگار اس کمی کو مکالموں سے پورا کرتے تھے اسی طرح ریڈیو ڈرامے میں نظر کی کمی کی وجہ سے ماحول، منظر اور ڈرامائی عمل کو صوتی اثرات سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ صوتی اثرات سینری کے پردوں سے کہیں زیادہ پُر اثر، جاندار اور دل کش ہوتے ہیں اور سینری کے پردوں کی طرح صرف دکھائی نہیں دیتے بلکہ محسوس بھی ہوتے ہیں۔ جہاں صوتی اثرات سے کام چل سکتا ہو وہاں مکالموں کے استعمال سے بچنا چاہیے مثلاً اگر صوتی اثرات سے بازار کی بھیڑ اور شور و غل کا اندازہ ہو اور بازار کے منظر کے لیے ان صوتی اثرات کو پیش کیا جا رہا ہو تو مکالموں سے ماحول کی تخلیق ضروری نہیں۔ مگر کہیں کہیں صوتی اثرات کے ساتھ مکالموں سے ان کی وضاحت بہت ضروری ہو جاتی ہے۔ جیسے سامع گلاس بھرنے کی صوت سن رہا ہے۔ یہ صوت دودھ، پانی اور مشروب کی ہو سکتی ہے اسی طرح پیروں کی چاپ۔ ایسے مواقع پر مکالموں سے صوتی اثرات کی وضاحت ضروری ہوتی ہے۔ جہاں کم سے کم صوتی اثرات کے استعمال کا خیال رکھنا پڑتا ہے وہاں ان کا انتخاب بھی ایک مرحلہ ہے۔ صوتی اشاروں کی جگہ مکمل اصوات ضروری اور مناسب نہیں ہوتیں۔ ایک ہی قسم کے صوتی اثرات کی تکرار کی جگہ رنگا رنگی اور جدت کی ضرورت ہوتی ہے۔ کرداروں کی گفتگو، ان کی آواز کی قربت اور دوری سے ان کی آمد و رفت کا احساس ہوتا ہے۔ فیڈ اِن، فیڈ آؤٹ اور کراس فیڈ سے بھی آمد و رفت ظاہر کی جا سکتی ہے۔ اس لیے پیروں کی چاپ بار بار ضروری نہیں۔ صوتی اثرات کے کم سے کم استعمال کے ساتھ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ صوتی اثرات سے مقصد کا پورا اظہار ہو بھی رہا ہے یا نہیں۔ اس اختصار کے باوجود صوتی اثرات اس وقت تک استعمال کیے جائیں جب تک مفہوم پوری

طرح واضح نہ ہو جائے۔

ناقدین کے ایک گروہ کا خیال تھا کہ صوت کا میدان خود محدود ہے اور وہ کائنات جس کی بنیاد صوت پر رکھی جائے گی وہ نامکمل، ناپائیدار اور ایک سمتی ہوگی۔ دوسرا گروہ صوتی کائنات کو نظری کائنات سے صرف کم یا برابر ہی نہیں بلکہ اس سے بھی زیادہ اثر انگیز اور فکر انگیز قرار دیتا ہے۔ آرن ہیم (Arnheim) نے لکھا کہ "حرکت صوت کی روح یا عطر ہے اور ایک واقعہ کو ہم زیادہ آسانی سے سُن کر قبول کر لیتے ہیں بمقابلہ دیکھنے کے[۱]" اس کے برخلاف میکس ولی (Max wylie) صوت کی مجبوریوں کو ریڈیو کی خامی کہتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ

> "ریڈیو اظہار صرف صوت تک محدود ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک کمی ہے کیونکہ صوت بہت سی حد بندیوں اور مجبوریوں کو عائد کرتی ہے۔ صرف کان سے ہی کسی کے پیغام کو سنا جائے گا۔ چھ آدمی ایک بڑی اور بہت ہی مفصل تصویر کو دیکھ کر اس میں چھ مختلف چیزوں کو تلاش کر سکتے ہیں۔ ریڈیو میں صرف ایک وقت میں ایک چیز کام آتی ہے"[۲]

دراصل نظر کی کمی نے ریڈیو ڈرامے کے ذرائع کو جہاں محدود کیا ہے وہاں جذب و اثر کے لیے نئے میدان اور نئی راہیں بھی کھول دی ہیں۔ روجرمین ویل اور ایڈورڈ لیوسی نے صوت اور تخیل سے

---

[۱] On the Air by Roger Manvell P. 100

[۲] Radio and Television Writing by Max Wylie P. 259

بحث کرتے ہوئے کہا تھا کہ سامع صرف تماشائی کی طرح مصو ۔۔۔
پیش کردہ سینری سے لطف حاصل نہیں کرتا ۔ وہ اپنے مزاج، معیار اور
پسند کے مطابق تخیل کی مدد سے ماحول، منظر اور تصویریں بناتا اور
ڈھالتا ہے جن پر کسی اور کی چھاپ نہیں ہوتی ۔ صوتی فن میں تخیل کی برتری
کے علاوہ فن کار محدود ذرائع سے ہی زیادہ سے زیادہ روشن امکانات
پیدا کرتا ہے ۔ خود میکس ولی نے اقرار کیا کہ ایک اچھا فن کار کسی بھی
فن کے محدود ذرائع سے بڑے سے بڑا کام کرتا ہے اور وہ بظاہر کمی
اور خرابی کو فائدے کی شکل میں تبدیل کرتا ہے ۔

اسٹیج نے صوت اور صوتی اثرات سے فائدہ ضرور اٹھایا مگر فلم اور
ٹیلی ویژن نے خاص طور سے صوتیات کے گہرے مطالعہ کے بعد اسے
مختلف طریقوں سے جذب و اثر کے لیے استعمال کیا ۔ ریڈیو ڈراما تو
ویسے ہی نظر سے محروم تھا ۔ اس نے صوت کو فلم اور ٹیلی ویژن سے زیادہ
برتا ۔ کسی بھی میڈیم میں پر اثر اظہار و بیان کے لیے حقیقت سے گریز
کرنا ضروری ہو جاتا ہے ۔ اس لیے جہاں مختلف اصوات کی پیش کش میں
صحت کا خیال رکھا جاتا ہے وہاں ان میں ضروری تبدیلیاں بھی کی جاتی
ہیں ۔ اصوات میں تبدیلیاں دو طرح سے راہ پاتی ہیں ایک تو کسی مقصد
سے ان میں تبدیلی کی جاتی ہے اور دوسرے ماحول جیسے میدان، پہاڑ،
گرجا، خندق، کلاس اور تھیٹر سے صوت میں تبدیلیاں آتی ہیں ۔ ریڈیو
ڈرامے کی ان اصوات کو وسیع معنوں میں، تین حصوں میں تقسیم کر سکتے ہیں ۔
صوت کی ایک شکل تو وہ ہے جس میں صوتی اثرات پس منظر کا کام دیتے
ہیں، ماحول کی تخلیق کرتے اور جذبات کو اکساتے ہیں ۔ دوسرے وقتی
صوت جو کسی عمل یا حرکت کو ظاہر کرتی ہیں جیسے دروازہ کا بند ہونا،
ساز کا چھیڑنا یا گولی چلانا ۔ تیسری شکل وہ جس میں ہدایت کار صوت کو

فنی طور پر برت کر مختلف اثرات اور تاثرات پیدا کرتا ہے جیسے تمثیلی، تاثراتی، اشاراتی، علامتی، حقیقی، تصویری اور تخیلی وغیرہ۔ جیرالڈ ملرسن (Gerald Millerson) نے وسیع معنوں میں صوت کی دو قسموں کا ہی ذکر کیا ہے۔ وہ پہلی قسم میں پس منظر میں صوت کے مستقل استعمال اور دوسری قسم میں موقع پر پیدا کی گئی صوت (Spot effect) کو شمار کرتے ہیں۔ یوں تو اور ناقدین نے جیسے آرن ہیم، میکس ولی وال گلگڈ، سیو کنگ (Sieve King) گتھری (Guthrei) رابرٹ ڈینٹ (Robert Dunnet) اور جینیٹ ڈنبر (Jaunet Dunber) کے گل (Cowgill) اور فیلکس فلیٹن (Felix Fleton) نے صوتیات کے مختلف گوشوں کو ابھارا ہے مگر جیرالڈ ملرسن نے ٹیلی ویژن کے تعلق سے صوتیات کو جس تفصیل اور تحقیق سے بیان کیا ہے وہ صوتیات کی تاریخ میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ جیرالڈ ملرسن کا صوتی مطالعہ جسقدر ٹیلی ویژن کے لیے اہم ہے اتنا ہی ریڈیو کے لیے بھی۔ طویل ابواب کی تلخیص بھی اگرچہ مختصر نہیں مگر ریڈیو ڈراما اور خاص طور سے صوتی اثرات کے مطالعہ کے لیئے ناگزیر ہے۔

صوتی تصویر
(The Sound Image)

اظہار و بیان کے دو طریقے ہیں۔ پہلا طریقہ تو یہ ہے کہ اسے سیدھے سادے انداز میں بیان کر دیا جائے اور دوسرے طریقہ میں اسے الفاظ اور عمل سے جاذب اور پر اثر بنا دیا جائے۔ اس فرق کو سیدھی سادی خبر اور ڈرامائی تخلیق سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ یہ دیکھنا ہے

کہ صوتی تصویریں پراثر اظہار میں کس طرح معاون ہوتی ہیں۔
صوت صرف تصویر کی ہم سفر نہیں۔ وہ تصویر سے زیادہ اہمیت حاصل کر سکتی ہے۔ صوتی تصویر اگرچہ کہ زیادہ دیر یاد نہیں رہتی مگر وہ تصویر کے مقابلہ میں زیادہ تخیل خیز ہوتی ہے۔ کچھ لوگ دیکھ کر ہی زیادہ اثر قبول کرتے ہیں۔ کان، آنکھ کے مقابلہ میں آسانی سے غیر فطری اور غیر مانوس آواز کو قبول کر لیتا ہے۔ ایک ہی قسم کی تصویر کو بار بار استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ اس کے برخلاف ایک ہی صوت مختلف مقاصد کے لیے کئی بار کام میں لائی جا سکتی ہے۔ صوت کو اس طرح تقسیم کر سکتے ہیں۔

حقیقی صوت (Factual Sound)

بے ترتیب (Random) کسی فطری صوت جیسے سڑک چلتے راہ گیروں کی بے ترتیب باتیں سن لینا۔
ترتیبی (Selective pick up) کسی خاص چیز کی انتخابی فطری صوت (جو عمل کے لیے اہمیت رکھتی ہو)

فضائی یا ماحولی صوت (Atmospheric Sound)

حقیقی (Realistic) بہت سی فطری اصوات میں سے شعوری طور پر کسی خاص صوت کو منتخب کرنا تاکہ کسی خاص ماحول کی تخلیق کی جا سکے جیسے ہوا کی دردناک آواز سے کہر میں گھرے ہوئے جہاز کا اندازہ ہو۔
تصوری (Fantasy) میں کسی حقیقی آواز یا صوت کو مسخ کر کے فریب خیال سے کسی کے تخیل کو حرکت دینا۔ جیسے راج ہنس کی سیٹی سے خلاء کے سفر کا اندازہ ہو۔

تجریدی (Abstracti) اصوات اپنی بلندی اور روانی سے فطری مظاہر سے براہ راست تعلق کے بغیر خیالات اور جذبات کو محرک کرتی ہیں جیسے Musique Concrete

اصوات سے کیا کام لیے جا سکتے ہیں ؟

حقیقی یا اصلی (Factual) سیدھے سادے انداز سے اطلاع مہیّا کرنا جیسے تقریر وغیرہ

ماحولی (Environmentol) ماحول کی تخلیق کرنا جیسے ٹرافک کی آوازیں سڑک کا منظر ظاہر کریں۔

تشریحی (Interpretative) خیالات، تصورات، احساسات کا اظہار جیسے کنکری بھرے ڈرم (Sturred drum) کی آواز سے حقارت اور تضحیک کا اظہار ہو۔

اشاراتی (Symbolic) جگہ، واقعہ اور موڈ کو ظاہر کرے جیسے ہوائی حملے کے سائرن سے ہوائی حملہ کا احساس۔

نقلی (Imitative) جو کسی چیز کی صوت، سماعتی کردار یا حرکت کی نقل کرے۔ جیسے موسیقی سے گکو کی آواز کی نقل کی جائے۔

شناختی (Identifying) کسی شخص یا واقعہ کی نشاندہی کرے جیسے شناختی دھن (Signature tune)

اجمالی یا تلخیصی (Recapitulative) سے پرانی واقفیت کا احساس پیدا ہو۔

ربطی یا مواصلی (Coupting) مناظر اور واقعات میں ربط پیدا کرے جیسے ایک منظر سے دوسرے منظر تک لے جانے والا موسیقی کا پل (Music Bridge)

مونتاژ (Montage) صوت کے تسلسل یا ملاوٹ سے ڈرامائی یا مضحکہ خیز اثرات پیدا کیے جائیں۔ جیسے الغوزا اور چھوٹی بانسری

کی جگل بندی سلہ

مناظر کی ترتیب اور ان کے متعلقہ اثرات

The order of shots and their Associa- -tive Effects.

جب ہم کچھ چیزیں دیکھتے یا اصوات سُنتے ہیں تو ہمارا دماغ ان میں ایک ربط اور رشتہ جوڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ خواہ یہ رشتہ الجھا ہو یا واضح۔ ایک کے بعد دوسری تصویر کی مختلف طریقوں سے تشریح کی جا سکتی ہے۔

شاٹ الف شاٹ ب کے موقع محل کو بنا سکتا ہے یا اس کی قیادت کر سکتا ہے

الف ——————→ ب

شاٹ الف کو شاٹ ب بیان کر سکتا ہے۔

الف ——————→ ب

شاٹ الف اور ب شاٹ ت کی تخلیق کر سکتے ہیں۔

الف۔ب ——————→ ت

سلہ آرن ہیم نے اپنی کتاب "ریڈیو" میں صوت کی فضائی اور مکانی (Spatial) خوبی کا ذکر کیا ہے جس کو سیلوکنگ (Sieve king) نے فنی مہارت سے خوب استعمال کیا۔ سیوکنگ نے بھی اپنی کتاب (The Stuff of Radio) میں صوت کے ماحولی اور اشاراتی مقاصد کے علاوہ رواجی جیسے گھوڑے کے کھروں کی آواز اور تاثراتی جس میں مردہ آدمی کی آواز کے پس منظر میں گونج رہتی ہے۔ استعمال کا ذکر کیا ہے۔

شاٹ الف اور ب کو شاٹ ت ظاہر کرسکتا ہے

الف ۔ ب ـــــــــــــ ت

جب شاٹ الف اور ب کو پہلو بہ پہلو رکھا جائے تو وہ ایک "نئے خیال" کو پیش کرسکتے ہیں جو شاٹ الف یا ب میں موجود نہ تھا۔

الف + ب = نیا خیال

اس سے ظاہر ہوا کہ جب تماشائی کے سامنے ایک کے بعد دوسری تصویر پیش کی جاتی ہے تو وہ وہی انداز لگاتا ہے جو اس پر ظاہر ہوتا ہے۔ ترتیب کا انداز ہی اس کے خیال کو معنی دیتا ہے اور مناظر کی ترتیب کے فرق سے یہ معنی بدل سکتے ہیں۔

آگ ۔ کار ۔ دھماکہ

لوگ آگ سے بچنے کے لیئے دوڑ رہے تھے اور اسی کوشش میں مارے گئے۔

آگ ۔ دھماکہ ۔ کار

آگ سے فرار میں دھماکے کے باوجود لوگ بھاگنے میں کامیاب رہے۔

کار ۔ دھماکہ ۔ آگ

بھاگنے والے آدمی دھماکے کا سبب بنے اور جس سے آگ پھیل گئی۔

صاف بیان یا اظہار کی جگہ پیچیدگی اور الجھاؤ سے سامعین کے تخیل کی پوری قوت سے متحرک کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح بہت سی دشواریوں پر قابو حاصل ہو جاتا ہے۔ ایک لڑکے کا کلوز اپ جو اوپر دیکھ رہا ہے اور اسے ایک درخت کے گرتے شاٹ سے جوڑ دیں اگر اسے اس طرح دکھائیں کہ

لڑکا اور گرتا ہوا درخت
یہ ظاہر کرے گا کہ لڑکا گرتے درخت کو دیکھ رہا ہے۔
شاٹ کی اس ترتیب کو بدل دیں تو
درخت گر رہا ہے اور پھر لڑکا اوپر دیکھ رہا ہے

ظاہر ہوگا کہ درخت گر رہا ہے اور خطرہ کا احساس ہوتے ہی لڑکا اوپر دیکھتا ہے۔ یہ ہو سکتا ہے کہ یہ تصویریں آپس میں کوئی ربط نہ رکھتی ہوں۔ کبھی کبھی تصویروں کی ترتیب سے ان کے مفہوم میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ جیسے

عورت کا چیخنا ——— شیر کا جست لگانا
شیر کا جست لگانا ——— عورت کا چیخنا

سبب / اثر اور اثر / سبب کا تعلق ریڈیو سے زیادہ فلم اور ٹیلی ویژن سے ہے۔ اس لیے اس کا بیان حذف کیا جاتا ہے۔

شاٹ کی مدّت یا وقفہ
(Duration of Shots)

ایک تصویر کی مدت اور اس مدت میں معلومات مہیا کرنے کے بارے میں اکثر سوالات کیئے گئے ہیں۔ دراصل ایک شاٹ کا دارومدار بہت سی چیزوں پر ہے۔ ہم کتنی معلومات فراہم کرنا چاہتے ہیں۔ وہ بات الجھی ہوئی ہے یا صاف ہے اور تماشائی اس بات سے کس حد تک واقف ہے۔ اس بات سے تماشائی کو کتنی دلچسپی ہے۔ حرکت و عمل اور تبدیلی کتنی ہے۔ تصویر (shot) کی ماہیت کیسی ہے۔ (تضاد، تفصیل اور مضبوط بندش یا مرکب (Strong Composition) میں زیادہ دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔)

سماعتی بندش (Aerial Composition)

جس طرح ہم یہ جانتے ہیں کہ کسی تصویر کو دیکھ کر کیوں متاثر ہوتے ہیں، اسی طرح صوتی تصویروں کے تاثر یا ردعمل کی توجیہہ بھی ہوسکتی ہے۔ صوتی پسند اور ترتیب کے بھی اصول قائم کیے جا سکتے ہیں۔ ہم اس عمل کو سماعتی بندش کہہ سکتے ہیں، ہم صوت کے اثرات سے واقف ہیں مگر ہم نے ان کی فطرت کا کبھی جائزہ نہیں لیا۔ بہت سی اصوات پر مسرت، اشتعال انگیز درد انگیز وغیرہ ہوسکتی ہیں۔ ان میں موسیقی میں قوت جذبات سب سے زیادہ ہے اگرچہ اور دوسری اصوات بھی یہ خوبی رکھتی ہیں۔ بہت سی اصوات ایسی ہیں جن سے ہم واقف ہیں اور سنتے ہی رشتہ جوڑ لیتے ہیں۔ جیسے بجلی کا کڑاکا۔ بچے کے رونے کی آواز۔

کچھ اصوات زیادہ تجریدی خاصیت (Abstract Character) رکھتی ہیں۔ ان اصوات کا جذباتی اثر تحت الشعور میں ڈوبے موڈ، موضوع سے متعلق خیالات اور نفسیاتی اثرات سے پیدا ہوتا ہے۔ سماعتی بندش کان کے لیے وہی حیثیت رکھتی ہے جو آنکھ کے لیے تصویری بندش فرق صرف یہ ہے کہ ہمارا مکمل تاثر ان دونوں کے امتزاج سے ہی پیدا ہوتا ہے[1]

---

[1] ریڈیو ڈرامے میں لفظی اور صوتی تصویریں ہی تاثرات پیدا کرتی ہیں۔ مکالمے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں اور صداکار اور صوت کار تصویر کاری کے عمل کو آسان بناتے ہیں۔

اصوات کا تجزیہ اور ان کے اثرات

(An analysis of sounds and their effects)

اگر ان اصوات کا جو مل جل کر ایک خاص موڈ کی تشکیل کرتی ہیں، تجزیہ کریں تو معلوم ہوگا کہ ان میں کچھ مشترک خوبیاں ہیں۔ اور اگر ان میں سے ایک ہی صوت کا مطالعہ کریں تو ایک ہی صوت میں ایسی بہت سی خوبیاں مل جائیں گی جنھوں نے اس موڈ کی ترسیل میں حصہ لیا تھا۔

کچھ اصوات پُراثر، جاندار، اشتعال انگیز اور کچھ اصوات افسردہ اور پُرسکون ہوتی ہیں اور جب ان کا گہرا مطالعہ کیا جاتا ہے تو صوتی خوبیوں اور ان کے جذباتی اثر میں ایک دلچسپ تعلق نظر آتا ہے۔

متحد اصوات کے اثرات

(The effect of combining sounds)

توازن (Balance) (یعنی بلندی، پیچیدگی، ترکیب، رفتار جیسی متفق اصوات

مکمل ہم آہنگی ۔ توازن، تکمیل اور حُسن۔

مکمل غیر ہم آہنگی ۔ غیر متوازن، غیر تسلی بخش، ادھوراپن، بے اطمینانی، بدصورتی، جھلاہٹ، ہیجان، غصّہ۔

گونج اور روانی وغیرہ کے تناسب میں واضح فرق سے۔ تنوع، الجھاؤ، اثر میں وسعت اور انفرادی زورِ بیان

واضح مماثلت سے۔ یکسانیت، ہم جنسی، ڈھیر (Mass) ٹھوس اثر (Weight of effect)

مکمل حرکت (Overall Movement) (یعنی متحد اور متفق اصوات کی متناسب گونج روانی اور اونچائی میں مناسب تبدیلی سے)

سماعتی توجہ کا مرکز
(Focusing aural attention)

ایک ہی وقت میں تصویر اور صوت پر توجہ مرکوز نہیں رہتی اور نہ ہی دونوں پر برابر برابر توجہ منقسم رہتی ہے۔ صوت اور تصویر ایک دوسرے کو متوجہ کر سکتی ہیں۔ حرکت سے قبل مکالمہ خود حرکت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ اس طرح تصویر اور صوت ایک دوسرے کو اہمیت دیکر دونوں پر برابر برابر توجہ منقسم کر سکتی ہیں [۱]

صوتی سرچشمہ کی وہ خوبیاں بیان کی جارہی ہیں جن پر سامع کی توجہ مرکوز ہوتی ہے۔

بلند اصوات۔ بڑھتی ہوئی گونج

بہت اونچی اصوات (ایک ہزار سے چار ہزار کلو سائکلز کے چاروں طرف)

اچھی ہم آہنگ اصوات (Sound rich invertons) آتی جاتی، تیز اور بھاری (Mettalic) اصوات

تیز اصوات۔ بڑھتی رفتار اور بہاؤ

الجھا بہاؤ (Complex rythms)

مختصر لفظوں کی تکرار۔ حذف کرنا اور پر اعتماد تلفظ

مختصر مدت، غیر مسلسل بجی ہوئی اصوات اور اصوات

سماعتی حرکت۔ گونج (Volume) اور اونچان (Pitch) وغیرہ میں اضافہ سے

---

[۱] صوتی اثرات مکالموں کو سہارا دیتے ہیں اور مکالمے صوتی اثرات کو واضح کرتے ہیں۔

صاف، غیر متنوع اور تند و تیز تبدیلیوں سے
ملا خلت گونج (Vibrate) اور لرزش (Tramulo)
صوتی ارتعاش (Reverberant acoustics) توازن اور غیر متوازن
(Balance-Discord)
واضح تضاد
(الف) خاص اور پس منظر کے ماخذ کے
(ب) صوت اور تصویر کے درمیان (ان کے خیالات، ربط اور بندش
وغیرہ میں)، واضح یکسانیت
(الف) اصوات کے درمیان جیسے ایک ماخذ کی گونج دوسرے میں۔
(ب) صوت اور تصویر کے درمیان (دونوں میں ایک ہی وقت میں اوپر
کی طرف حرکت)
ہم سماعتی توجہ کو کسی دوسرے موضوع کی طرف منتقل کر سکتے ہیں :۔
— نئی صوت میں اصل موضوع کی صوتی نمونہ (روانی حرکت وغیرہ) کو شامل
کر کے۔
— اصل موضوع کے صوتی نقشہ کی کشش کو دور کر کے نئی صوتی بنیاد کو
مضبوط بنا کر۔
— ربطی عمل (Linking action) یعنی اصل صوتی نقشہ کے
رکنے سے قبل ہی نئے موضوع کو جوڑنے سے
— سماعتی حرکت کو ایک دم تبدیل کرنے سے یعنی واحد صوت (Solo
Sound) کو آگے بڑھانے سے جبکہ پس منظر کو بھی تبدیل کر دیے
سے
صرف ایک نئے سر چشمہ کو پیش کرنے سے
اصل تہذیبی (Compositional) سطور میں تبدیلی کرنے

سے (یعنی جبکہ اوپر اٹھتی ہوئی اصوات اُمڈتے سروں اور نیچے گرتی ہوئی اصوات ڈوبتے سُروں کی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ مکالموں کے اپنے منبع یا اس کے موضوع کی طرف توجہ دلانے سے

صوت کا انتخابی استعمال The selective use of sound

آنکھوں کی طرح کان بھی انتخابی ہوتا ہے اور آدمی جو کچھ منتخب کرتا ہے اُس سے اُس کے منظر کے مخصوص تاثر کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسٹوڈیو میں تخلیق نو کے موقع پر اس منظر کی ہو بہو نقل پیش کرنے کے بجائے صرف ان حصّوں کا ہی انتخاب کرتے ہیں جو ہمارے مخصوص مقصد کو پورا کرتے ہیں۔ انتشار سے بچنے کے لیے ماحول کی بہت سی اصوات کو شامل کیا جاتا ہے۔ اگرچہ یہ مناسب نہیں مگر کسی جگہ کے پر یقین اظہار کے لیے ایسا کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اصوات کا انتخاب اور امتزاج کسی بھی سین کی مکمل تشریح پر اثر انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر

صوت کے برتاؤ کے طریقے (Methods of sound treatment)

انتخابی شکل Form of selection	برتاؤ کا نمونہ Specimen treatment

منظر: ملازمت کی تلاش میں بے کیف دن گزارنے کے بعد ایک بے بس آدمی سنسان سڑک سے گزرتا ہے

۱۔ تمام اصوات سنائی دیتی ہیں یعنی آدمی، اس کے قدموں کی چاپ ٹرافک اور آدمی اور پس منظر کی	گردہی شور و غل کے درمیان
۲۔ صرف آدمی ہی سنائی دیتا ہے	اس کی ٹھوکروں کی آواز سنسان

	ٹرک میں گونجتا ہے
۳۔ آدمی اور پس منظر کے صوتی اثرات	اس کی سست رفتار کو دوسروں کی تیز اور مست چال کے تضاد سے ظاہر کرتے ہیں۔
۴۔ صرف عام پس منظر کی اصوات	ٹرافک اور راہگیروں کا شور و غل
۵۔ صرف اہم پس منظر کی اصوات	آدمیوں کی خوش گپیاں اور اس کے مقابلے میں اس کی اپنی افسردگی
۶۔ تشریحی اصوات جو منظر سے خود پیدا نہیں ہو رہی ہیں۔	اس کے قدموں کی بازگشت تیز اور مبہم ہوتی ہے۔ اس میں سے سنائی دینے والی فریکوئنسیز نکال دینے سے تھکی چال ابھاری جاتی ہے۔
۷۔ بیان اور تبصرہ کے لیے ایک دوسرے سے اہم اصوات کا انتخاب	اس کے دماغ میں ان لوگوں کی آوازیں گونجتی ہیں جنھوں نے اسے کام دینے سے انکار کر دیا۔

ایک بڑے گرجے کی گھنٹیوں کی سست آواز کے ساتھ چرچ جانے والوں کے تیز قدموں کی آواز ان اصوات کی اصلی شکل کے علاوہ کسی خاص مقصد کے لیے اس کے کسی خاص پہلو پر توجہ دلا سکتے ہیں۔

خاموش اور غیر اہم گھنٹیوں کی آواز کے بالمقابل پیروں کی تیز چاپ
گھنٹی کی خاموش پر وقار آواز کے مقابلہ میں بےچین قدم
گھنٹی کی گونجتی بازگشت کے مقابلہ میں بےچین اور بےصبر قدم
گھنٹی کی گرجدار آواز تمام اصوات پر چھا جاتی ہے

اس طرح اصوات کی انتخابی پیشکش سے مقام، امید، عظمت، وقار،

یکسانیت، شجاعت، غلبہ اور اثر کو ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ اوپر کی مثال میں صرف دو ذرائع کی کیفیت (Quality) اور بلندی (oud ness) کو استعمال کیا ہے اور ہمارا انتخاب وسیع شکلیں اختیار کر سکتا ہے۔

سماعتی نظری تعلقات (Aural visual relationship)

ایڈیٹنگ کے وقت اندازہ ہوا کہ سلسلہ وار تصاویر میں کئی قسم کے رشتے اور تعلقات ہوتے ہیں۔ اسی طرح صوت اور تصویر میں تعلقات کی کئی طریقے سے نشاندہی کی جا سکتی ہے۔

تصویر پر شریک موسیقی اثر انداز ہوتی ہے جیسے ایک آدمی مشغول چوراہے کو پار کر رہا ہے۔ خوش گوار موسیقی کے ساتھ منظر پیش کیا جائے تو اس شخص کا اچھا موڈ ظاہر ہوگا۔ اگر چٹخنے چٹخنے کا ٹر کی اصوات شامل کی جائیں تو اس آدمی کی سادہ لوحی اور بے فکری کا اندازہ ہوگا۔ صوت ← تصویر

صوت کا اثر تصویر کا محتاج رہتا ہے۔ ایک خراب سڑک پر بگھی بھاگی جا رہی ہے۔ اس کی صوت عام پس منظر کی حیثیت رکھتی ہے۔ مگر بگھی کے ایک پہیہ کی قریبی تصویر (Closeup) سے ہر دھچکہ پیش آنے والے خطرے کو ظاہر کرتا ہے۔ صوت ← تصویر

صوت اور تصویر کا مجموعی اثر

ایک لہر گھن گرج کے ساتھ چڑھائی پر ٹوٹ جاتی ہے

صوت + تصویر = اثر

صوت اور تصویر کے امتزاج سے ایک نیا خیال

صوت + تصویر = نیا خیال

جیسے ہوا میں ڈولتے ڈیفوڈلس (Daffodils) کے ساتھ
چڑیوں کی چہچہاہٹ شامل کرنے سے موسم بہار کا اندازہ ہوتا ہے۔
پس منظر کی موسیقی اور اثرات (Background Music and effects)

جب موسیقی اور صوتی اثرات تخیل کو متحرک کرتے ہیں تو انہیں پسند کیا جاتا ہے۔ اس کے برخلاف غیر حقیقت پسند اور مصنوعی استعمال پر اعتراض کیا جاتا ہے۔ تمام آرٹ میڈیا میں حقیقتوں کے سادہ بیان سے گریز کیا جاتا ہے۔ فنون میں دلچسپی اور کشش کے لیے ایسا کرنا ضروری ہو جاتا ہے۔ روایت (Background) کے ذریعے چیزوں کو بڑھا چڑھا کر طول دے کر یا اختصار کے (underline) ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ مگر یہ روایت غلط اور گمراہ کن بھی ہو سکتی ہے۔

اعتراض اس وقت کیا جاتا ہے جب موسیقی اور صوتی اثرات بہت زیادہ اونچے خلاف مذاق اور معمولی (جیسے بہت عام موضوع یا موسیقی) ہوتے ہیں۔ یا وہ مکالموں کے بیچ میں خواہ مخواہ دخل دیتے اور گمراہی پیدا کرتے ہیں۔ جب محتاط طریقہ سے موسیقی کو استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے بہت سے مقاصد پورے کیے جا سکتے ہیں۔ اس سے وہ ڈرامائی اثر پیدا کیا جا سکتا ہے جو فطری اصوات سے ممکن نہیں۔ وہ تصوری چیزیں جو خود کوئی فطری صوت نہیں رکھتیں، جیسے مجسمے، پھول وغیرہ ان کے لیے سماعتی سیٹنگ، موڈ بنانے اور تبدیل کرنے، ڈرامائی اثر پیدا کرنے یا مختلف موڈ کے درمیان تبدیلی اور رفتار کے لیے موسیقی اور صوتی اثرات کو استعمال کیا جا سکتا ہے۔

سماعتی اثرات (Aural Effects)

صوتی خاصیت کو طبیعت کے موافق تبدیل کرنا

اگرچہ صوت کی پیش کش میں پوری سچائی اور صحت سے کام لیا جاتا ہے مگر کبھی کبھی ڈرامائیت، نئے پن اور گرد و پیش کے اثرات کے لیے شعوری طور پر صوت کی خاصیت تبدیل کی جاتی ہے۔ صوت میں صفائی، تبدیلی، ارتعاش پر قابو پائے اور رفتار میں مرضی کے مطابق تبدیلی سے یہ تبدیلیاں کی جاتی ہیں۔

صفائی کرنا (Filtering)

مختلف تکنیکی حربوں سے صفائی کے ذریعے مختلف دباؤ سے صوت کی گہرائی (Bass) اور بلندی (top) کو گھٹا بڑھا سکتے ہیں۔ منتخب صوتی ٹکڑوں کو زور دے کر یا گھٹا کر صوت کو باریک، بہتر، پتلی، کھوکھلی کرخت، دھار دار اور سیٹی جیسی بنا سکتے ہیں۔

مسخ کرنا (Distortion)

کسی بھی صوت کی خاصیت کو ڈراماتی اثر پیدا کرنے کے لیے بگاڑا جاتا ہے۔ یوں تو آواز بگاڑنے کے کئی طریقے ہیں مگر صوتی آلات کے میلان کو بدلنے سے اصوات بگڑی شکل اختیار کرتی ہیں۔

گونج پیدا کرنا (Reverberation)

بغیر گونج کی آواز میں جس قسم کی اصوات کو شامل کرنا ہو اس کے لیے

انتہائی جاذب ماحول، جیسے کھلی ہوادار جگہ تلاش کی جائے اور اس میں صوتی منبع (Sound sources) کو رکھا جائے۔ گونج دار آواز میں سے گونج خارج نہیں کی جاسکتی مگر گہرائی اور اونچائی کو کم کرنے سے تبدیلی پیدا کی جاسکتی ہے۔ صوت میں گونج پیدا کرنے کے کئی طریقے ہیں

۱۔ بازگشت کا کمرہ

۲۔ بہت سی اصوات پیدا کرنے والا ٹیپ ریکارڈر (A multi-ple reproducing head-tape recorder

۳۔ ایک ریکارڈ (Disc) کو بیک وقت ڈو سوئیوں سے بجانا

۴۔ برقی میکانکی انتظامات۔ (اسپرنگ اور سیال کو پک اپ (Pick up) اور دوبارہ آواز پیدا کرنے والے آلہ (Reproducer) کے بیچ میں استعمال کرنے سے گونج پیدا کی جاسکتی ہے۔

ان سب ذرائع میں سے ٹیپ کے ذریعے اور بہت سے اثرات حاصل کیے جاسکتے ہیں۔

رفتار کو ضرورت کے موافق مقرر کرنا
(Speea Adjustment)

ڈسک (Disc) یا ریکارڈ کی مقررہ رفتار سے زیادہ تیز چلانے میں اس کے زیروبم (Pitch) اور رفتار (Tempo) میں اضافہ ہوتا ہے۔ وقت کم صرف ہوتا ہے۔ ساتھ ہی اس کی گہرائی (Bass) میں اور اونچائی (Top) میں کمی ہوتی ہے۔ رفتار کی تبدیلی سے گہرے اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ آواز مزاحیہ معلوم ہوتی ہے اور ایسا لگتا ہے جیسے کیڑے مکوڑے گا رہے ہیں۔ رفتار کم کرنے سے فطری آواز پیدا ہوتی ہے۔

ریکارڈ کو مقررہ رفتار سے کم رفتار پر بجانے سے رفتار اور زیروبم میں کمی آتی ہے اور گونج میں زیادتی آتی ہے۔ اس کی خاصیت بہت بھاری اور اونچی فریکوینسی کی ہوجاتی ہے۔ کچھ اصوات خراب اثر اختیار کرلیتی ہیں۔ گھنٹیاں، گرج، گھنٹے کی آواز اور بھی زیادہ قوی اور بھاری معلوم ہوتی ہے۔ مگر دوسری اصوات پہچان میں نہیں آتیں۔ روتی ہوئی ہوا (Subteraneans) کی گھڑگھڑاہٹ معلوم ہوتی ہے یا ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے زمین اضطراب میں ہے۔ چشمہ کی ہلکی لہروں کی آواز کسی کے گہرے پانی میں ڈوبنے جیسی منحوس آواز پیدا کرلیتی ہے۔

اُلٹی اصوات (Reverse Sound

جب ریکارڈ کو اُلٹی رفتار سے بجایا جاتا ہے تو اس کی آواز میں بہت سی تبدیلیاں آجاتی ہیں۔ لغزی اور صدمے سے پیدا کی جانے والی اصوات میں گہری سانسیں لینے کی خاصیت پیدا ہوجاتی ہے۔ جب روزمرّہ کی اصوات کو اُلٹا بجایا جاتا ہے، صاف کیا جاتا، گونج پیدا کی جاتی یا اُن کے زیروبم کو تبدیل کیا جاتا ہے تو ان سے مریخ کے باشندوں سے لے کر وبوزادوں تک کی انتہائی تخیّلی ضروریات پوری ہوتی ہیں۔

دُہرائی صوت (Repeated Sound

ایک صوت کو بار بار دہرانے سے انتہائی تناؤ، ذہنی اضطراب یا ابتری کا اندازہ ہوتا ہے۔ اگر اصوات کو تیز رفتار سے بار بار بجایا جائے تو سامعین دہشت زدہ ہوجائیں۔ دہرائی اصوات پیدا کرنے میں ریکارڈ اور ڈسک سے زیادہ ٹیپ مفید ثابت ہوتا ہے

سوکھنا اور مسخ ہونا (Fading and distortion)

ایک ہی قسم کے دو ریکارڈوں کو ایک ہی وقت خفیف سے فرق سے بجانے سے صوت خشک، سوکھی پژمردہ اور مسخ شدہ معلوم ہوتی ہے۔ جیسے جیسے ان کی رفتار میں تبدیلی آتی ہے وہ شارٹ ویو ریڈیو کی مقبولیت (Reception) کو یاد دلاتی ہے۔

جوڑ دار صوت (Articulating Sound)

صوتی اثرات کی دنیا میں قوت گویائی صرف انسان تک ہی محدود نہیں ریل کی سیٹی چیخ کر کہتی ہے ''سب سوار ہو جاؤ'' غرض ہر پرزہ اور ہر عضو اپنا راگ الاپ سکتا ہے۔ غیر انسانی اصوات میں جوڑ پیدا کرنے کے دو طریقے ہیں۔ ان میں خوبیاں بھی ہیں اور خامیاں بھی۔ مگر دونوں جدت انگیز وسائل کے میدان پیش کرتی ہیں۔ عام طریقہ یہ ہے کہ صوت پیدا کرنے کے لیے نرغطہ پر ایک آلہ فٹ کر دیا جاتا ہے اور اس میں منہ سے جوڑ پیدا کیا جاتا ہے۔

اس کے علاوہ تمام برقی طریقہ سے بھی اصوات ساحرانہ انداز سے پیدا ہوتی ہیں۔ اس کے ذریعے ایک صوتی اشارہ دوسرے صوتی اشارے سے تناسب سے گھل مل جاتا ہے۔

بے تعلق صوت (Dissociated Sound)

جب کسی صوتی ٹکڑے کو اصل صوت سے الگ کر لیا جاتا ہے تو وہ اپنا مفہوم کھو دیتا ہے۔ کچھ غیر شناس اصوات ہوتی ہیں جیسے گیس کے شعلوں کی گرج وغیرہ۔ ان میں سے کچھ اپنی اصلی صوت کی کچھ خوبیوں کی حامل ہوتی ہیں

جیٹ انجن کی اصوات طوفان کے منظر میں شامل کی جا سکتی ہیں اور ان سے تخریبی قوت کا احساس ہو سکتا ہے۔ کچھ اصوات بالکل نئی شکل اور اہمیت اختیار کر لیتی ہیں جیسے اگر مائیکرو فون کے پاس ماچس کی ڈبیہ کو توڑا جائے تو معلوم ہو گا جیسے کوئی بلڈنگ گر رہی ہے۔

بہت سے سازوں میں حیرت انگیز رجحان ہوتا ہے (خاص طور سے جب انھیں بے قاعدگی سے بجایا جاتا ہے) وائلن، بربط، الیکٹرک گٹار، آرگن، موسیقی کے شیشہ وغیرہ میں یہ خوبیاں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

ایک ڈائریکٹر کے لیے جو مختلف چیزوں کے فرق کو ملحوظ رکھتا ہے یہ چیزیں کرتب کی حیثیت نہیں رکھتیں۔ ان سے تماشائیوں کے تخیل کو حرکت دی جاتی ہے۔ حقیقت میں اضافہ ہوتا ہے اور بے زبان کو زبان ملتی ہے اور نا معلوم کا مکمل اظہار ہوتا ہے۔

موسیقی

فنون لطیفہ میں موسیقی کو ایک خاص مقام دیا گیا ہے۔ اس کا جلال و جمال ہمارے جذبات و احساسات پر گہرے نقش چھوڑتا ہے۔ ریڈیو ڈرامہ کی بنیاد "سماعتی فن" پر رکھی گئی ہے۔ موسیقی کا سماعتی فن سے قریبی رشتہ ہے۔ دونوں نے ایک دوسرے کو بہت کچھ دیا ہے۔ یوں تو ریڈیو کی ایجاد کے بعد ریڈیو ڈرامہ کی طرح موسیقی کی کوئی نئی صنف وجود میں نہیں آئی۔ مگر موسیقی نے ریڈیو ڈرامہ کے سہارے اپنی لامحدود قوتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔ اکثر ریڈیو ڈرامہ کی کامیابی کو موسیقی کی کامیابی کہا گیا ہے۔ غنائیہ ریڈیو ڈرامہ کی ان اصناف میں سے ہے جس میں موسیقی کا وافر استعمال ہوتا ہے۔ یوں تو منظوم ڈراما، منظوم فیچر، غنائی فیچر میں بھی موسیقی کی مقدار

زیادہ ہوتی ہے، مگر موسیقی نے پس منظر اور مختلف مقاصد کو جس طرح پورا کیا، وہ الفاظ اور دیگر اصوات سے ممکن نہ تھا۔ لوئی میکینز (Louis Mac Niece.) نے موسیقی کے دائرہ عمل کے بارے میں لکھا تھا کہ:-

"صرف الفاظ کے مقابلے موسیقی زیادہ تیزی سے جذباتی ماحول کی تخلیق اور موڈ کی تبدیلی کے علاوہ نظر کی کمی کا ازالہ کر سکتی ہے۔ اسے ریڈیو میں دو طرح سے استعمال کیا جا سکتا ہے (۱) اپنی حالت میں جیسے مکالموں سے قبل، درمیان میں اور ان کے بعد اور (۲) مکالموں کے پس منظر میں ماحول کی تخلیق میں۔ مگر ان میں سے کسی بھی شکل میں اسے کسی مقصد کو پورا کرنا چاہیے[1]

آزاد شکل

موسیقی کو ریڈیو ڈرامہ کے آغاز، مناظر کی تبدیلی اور اختتام پر استعمال کیا جاتا ہے۔ ڈرامہ کے آغاز میں موسیقی ڈرامے کی جذباتی روح کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہی موسیقی ڈرامہ کی فضا اور موڈ کا عکس ہوتی ہے۔ ڈرامہ کے موضوع اور ابتدائی موسیقی میں اندرونی ربط ہوتا ہے۔ اختتامیہ موسیقی ابتدائی موسیقی۔ ڈرامے کے موڈ سے ہم آہنگ ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتی ہے۔ ابتدائی موسیقی نے جذبات میں بیداری پیدا کی تھی۔ اختتامیہ موسیقی سکون اور آسودگی کا احساس دلاتی ہے اور ایک نقش کے مکمل ہونے کا اندازہ ہوتا ہے۔

Christopher Columbus by Louis Mac Nice

On the Air by Roger Manvell. p.p. 161.

موسیقی مکالموں سے پہلے، درمیان میں اور بعد میں استعمال کی جاتی ہے۔ موسیقی کو سہارا دے کر جذبات اور احساسات کو اکساتی ہے۔ جب موسیقی صداکار کی آواز کی خوبیوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے تو مکالمے موسیقی کے امتزاج سے زندہ ہو جاتے ہیں اور گہرے اثرات مرتب کرتے ہیں موسیقی کے لیے ضروری ہے کہ وہ صرف ضرورت اور مقصد کے تحت ہی استعمال ہو مکالموں پر نہ چھائے۔ ڈرامے کی سمت میں بڑھے۔ طبیعت میں انتشار پیدا نہ کرے اور کہانی کے منطقی ارتقا میں ضروری ساتھ دے۔ شیلڈن چینے (Sheldon Cheney) جو اسٹیج ڈرامے کے دوسرے فنون کو فنِ پیش کش سے کم درجہ کا کہتے ہیں۔ وہ بھی موسیقی کو ڈرامہ کے لیے بہت ضروری سمجھتے ہیں۔ بیسویں صدی کے ترقی یافتہ تھیٹر نے مصوّر کو غیر ضروری قرار دیا۔ مگر موسیقار کو زیادہ اہمیت دی۔ ریڈیو ڈرامہ میں موسیقی کو اور بھی زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ موسیقی سے اسی وقت فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے جب اسے مناسب طریقے سے استعمال کیا جائے اسی لیے جیرالڈ ملرسن (Gerald Millerson) نے بھی موسیقی کے مناسب استعمال پر زور دیا ہے۔ وہ غیر ضروری خلاف مذاق، شور اور مکالموں کے بیچ میں بلا ضرورت بار بار دخل اندازی کرنے والی موسیقی کو ڈرامہ کا عیب قرار دیتے ہیں۔ لوئی میکنیز (Louis Mac Niece) بھی موسیقی کو ڈرامائی عمل کے تابع دیکھنا چاہتے ہیں۔ بقول ان کے موسیقی کو عمل کا درجہ حاصل نہیں کرنا چاہیے۔ ورنہ ڈرامہ نغمہ کی شکل اختیار کر لے گا۔ اصغر بٹ بھی غیر ضروری موسیقی کو ڈرامہ کے لیے مہلک سمجھتے ہیں۔

"موسیقی کا مقصد مکالموں کی مدد کرنا ہے۔ مکالموں پر چھا جانا نہیں ہے بعض اوقات ڈرامہ کو مرصع کرنے کی غرض

سے موسیقی کو زبردستی ٹھونسا جاتا ہے۔ انجام یہ ہوسکتا ہے کہ ضروری مکالمے دب کر رہ جاتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے "متاع غالب" (موسیقی حفیظ احمد) نریندر شرما کے "مالتی مادھو" (موسیقی سدھیر پھڑکے) اور نرلوک چند کوثر کے "آتش خاموش" (موسیقی ستیش بھاٹیا) قمر جمالی کے "نقش قدم دیکھتے ہیں" (موسیقی عبداللطیف) میں موسیقی ڈراموں کو جذب و اثر عطا کرتی ہے۔ ڈرامہ کی فضا اور ضرورت سے ہم آہنگ ہو کر ڈرامہ کو ایک اعلیٰ فن پارہ بناتی ہے

مکالموں کے علاوہ موسیقی سے بھی منظر تبدیل کیا جاتا ہے۔ ابتداء میں بی بی سی سے نشر ہونے والے ڈراموں کے مناظر کے درمیان موسیقی بجائی جاتی تھی۔ اسٹیج کی روایت نے ریڈیو تھیٹر میں راہ پالی تھی۔ یوں تو فیڈ ان، فیڈ آوٹ، کراس فیڈ، خاموشی سے بھی منظر تبدیل کیا جاتا ہے مگر موسیقی کے مناسب استعمال سے منظر کی تبدیلی فطری اور حقیقی معلوم ہوتی ہے اور ہم اس تبدیلی کے لیے تیار رہتے ہیں۔ موسیقی اعصاب کو سکون اور فرحت بخشتی ہے۔ وال گلگڈ نے موسیقی کو منظر کی تبدیلی اور اعصاب کی فرحت کے لیے کافی اہمیت دی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:-

> "عام سامعین کے لیے الفاظ۔ الفاظ۔ الفاظ کی جگہ موسیقی کا سننا کہیں زیادہ آسان ہے۔ موسیقی سے مناظر میں جوڑ پیدا کرنے اور دھن بجانے سے سماعت کا مشکل کام آسان ہو جاتا ہے۔ موسیقی منظر کی ڈرامائی کیفیت کو ابھار سکتی ہے اور اس کی مادی تصویر (Physical Picture) کو آنکھوں کے سامنے پیش کر سکتی ہے [1]

---

[1] British Radio Drama by Val Gilgud. p.p. 91

ایڈورڈ رائٹ (Edward Wright) جو ریڈیو ڈرامہ کے مخالفین میں سے ہیں۔ وہ بھی غنائی پل Musical Bridge) اور پس منظر کی موسیقی کو ریڈیو ڈرامہ کا بڑے سے بڑا اضافہ اور کارنامہ کہتے ہیں۔

موسیقی بحیثیت صوتی اثر

روجر مین ویل نے موسیقی اور ریڈیو ڈرامہ کے متعلق لکھا تھا کہ موسیقی میں بذات خود وہ خوبی موجود ہے جس سے وہ ہر چیز میں اپنی طرف سے جذباتی اور جمالیاتی اضافہ کرتی ہے۔ جو کچھ بھی پیش کیا جائے اس کو ایک نئی سمت بخشتی ہے۔ ایک نوٹ (Note) یا کچھ باروں (Bars) سے کسی وقفہ کو بھرنے۔ موڈ بنانے اور موضوع کے مخصوص حصّوں کو مکمّل نوعیت بخشنے اور عمل کو خاص تقویت دینے میں مدد ملتی ہے۔ جو لوگ فلم اور ریڈیو میں موسیقی کی اہمیت اور استعمال سے واقف ہیں، وہ بخوبی جانتے ہیں کہ جذبات اور خیالات کو ڈرامائی ضرورت کے مطابق ڈھالنے میں موسیقی سے زیادہ کوئی اور چیز سریع الاثر نہیں ہے۔

عام لوگ اس حقیقت سے واقف ہیں کہ موسیقی سے بہت سے کام لیے جا سکتے ہیں۔ اس کے باوجود وہ لوگ بھی جو موسیقی کا علم تو نہیں رکھتے مگر اسے سن کر اس کی لذّت اور احساس کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ وہ بھی ڈراموں میں استعمال کی گئی موسیقی کو پسند نہیں کرتے۔ اس کی وجہ وال گالگڈ نے یہ بتائی ہے کہ اگرچہ موسیقی کا انتخاب مناسب تھا اور مکالموں اور موسیقی کے استعمال میں بھی توازن تھا، مگر اس کی خاص وجہ یہ تھی کہ اسے غیر مناسب طور پر برتا گیا تھا۔ موسیقی کے مناسب استعمال نے ریڈیو ڈرامہ کو بہت سہارا دیا۔ جیرالڈ ملرسن نے ٹھیک ہی لکھا تھا کہ قدرتی اصوات میں اعلیٰ درجہ

کی ڈرامائیت موجود نہیں ہوتی اور موسیقی سے یہ خلا پورا ہو جاتا ہے۔ بہت سی ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی اصوات نہیں ہوتیں۔ مثلاً مجسمے اور پھول وغیرہ موسیقی ایسی چیزوں کے لیے بھی سماعتی ماحول پیدا کرتی ہے۔ موسیقی موڑ بنانے بدلنے اور دو موڑ کے درمیان عارضی پل کی حیثیت سے کافی اہمیت رکھتی ہے

موسیقی سے جذبات کی بیداری اور ادائیگی کے علاوہ نازک سے نازک اور گمبھیر سے گمبھیر خیالات اور احساسات مثلاً رومان، فرحت، حیرت، نفرت، غم و غصہ، جوش و خروش اطمینان و سکون کو بغیر کسی دقت کے ظاہر کیا جاتا ہے۔ موسیقی سے صبح و شام کا بھی اندازہ ہوتا ہے۔ جب دھیرے دھیرے موسیقی اُبھرتی ہے اور ایک گونج کے ساتھ چھا جاتی ہے تو سورج کی کرنیں پھیلنے اور دن نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ اسی طرح پھیلی ہوئی موسیقی خاموشی اور سکون میں رفتہ رفتہ ڈوب جاتی ہے تو سورج ڈوبنے اور رات کے اندھیرے پھیلنے کا گمان ہوتا ہے۔

جاسوسی ڈراموں میں کسی کردار کے لیے مخصوص دُھن تیار کی جاتی ہے۔ اس مخصوص دُھن کے سُنائی دینے سے اس کردار کی آمد و رفت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ جیرالڈ ملرسن نے "سماعتی بندش" میں صوتی اثرات کی بہت سی اقسام بیان کی ہیں اور ان سے بہت سے کام لیے جانے کا ذکر کیا ہے۔ موسیقی کی بھی اتنی ہی اقسام کی جا سکتی ہیں اور اس سے بھی وہ تمام کام لیے جا سکتے ہیں۔

مختلف ملکوں کے طبعی اور جغرافیائی حالات ان کی تہذیب و تمدن پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ لباس، پوشاک، عادات و اطوار، رسم و رواج، تہذیب و معاشرت، زبان و بیان، ساز و آواز کے فرق نے مختلف ملکوں کے درمیان حدِ فاصل کھینچ دی ہے۔ ان طبعی اور جغرافیائی تبدیلیوں کے علاوہ ایک ہی ملک میں مختلف ادوار میں موسیقی میں مخصوص اضافے ہوئے ہیں

اس لیے ہر دور اپنی جداگانہ خوبیوں کا مالک ہے۔ تہذیبوں کے اختلاط سے مختلف ملکوں میں مختلف ملکوں کی موسیقی کے اثرات پھیلے اور ساز اور آواز میں لین دین ہوا۔ ڈراموں کی پیش کش میں خاص طور سے ماحول کی تخلیق میں یہ تمام عناصر خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ نیاگ راجا یا تان سین پر لکھے گئے ڈرامے یا فیچر میں شمالی اور جنوبی ہندستان اور ہندستانی کرناٹک موسیقی کے فرق کو بہرحال ملحوظ رکھنا ہوگا۔ مغلوں، انگریزوں کے ماتحت ہندستان اور جدید ہندستان کی مکمل عکاسی اور حقیقی پیش کش میں اس عہد کی موسیقی، راگوں، تالوں، اور طریقوں کا علم ناگزیر ہو جاتا ہے۔ آٹھ دس سال قبل عمیق حنفی کا غنائیہ (Opera) "ستونوں کا" کو قومی پروگرام میں نشریہ کے ملاحظہ کے لیے بھیجا گیا تھا۔ اس کی موسیقی اے۔ ایم پرندرے نے تیار کی تھی۔ غنائیہ کے مطالعہ کے بعد یہ اعتراض کیا گیا کہ اس غنائیہ میں وہ راگ استعمال کیے گئے تھے جو کہانی کے زمانے سے تعلق نہیں رکھتے۔ میر اور غالب کی زندگی پر پیش کیے گئے فیچر میں مغل عہد کی موسیقی کی روایات کو پیش کرنا ازبس ضروری ہوگا۔

اسٹیج، فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن ڈرامہ کے ناقدین نے موسیقی کو کافی اہمیت دی ہے۔ مگر یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ ریڈیو سے ایسے بہت سے ڈرامے نشر ہوئے ہیں جن میں موسیقی کو یا تو کم سے کم استعمال کیا گیا۔ یا اس سے یکسر اجتناب برتا گیا۔ وال گلگڈ تحریر کرتے ہیں۔ ریڈیو تھیٹر (Radio Theatre) میں نشر ہونے والے ڈرامے ایسے ہوتے ہیں جن میں موسیقی کو نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ منسٹر ڈے نائٹ تھیٹر میں زیادہ تر اسٹیج ڈراموں کے ریڈیو روپ (Radio adaptation) نشر ہوتے ہیں۔ اس پروگرام میں بہت سے ایسے ڈرامے کامیابی سے نشر کیے گئے جن میں کسی قسم کی بھی موسیقی شامل نہیں

تھی۔ ساگر سرحاری کا ڈراما "اسائے" جسے منوہر سہارے نے پروڈیوس کیا تھا اور کھفیکری نے صوتی اثرات دیئے تھے۔ اس ڈرامہ کے اختتامیہ حصہ میں مختصر موسیقی استعمال کی گئی تھی۔ اس کے باوجود یہ ڈرامافن پیش کش کا بہترین نمونہ تھا

سب سے آخر میں یہ بات خاص اہمیت رکھتی ہے کہ ڈرامانگار اگر خود موسیقی میں پوری دستگاہ رکھتا ہے تو وہ موسیقی کے استعمال کے بارے میں ضروری تفصیلات اور ہدایات دیتا ہے ورنہ مافی الضمیر کا اظہار کر دیتا ہے امیر احمد خسرو اور عمیق حنفی اپنے فیچروں اور ڈراموں کی موسیقی کے مسائل خود حل کرتے ہیں۔ دوسرے ڈرامانگار اور پروڈیوسر موسیقار کے تعاون سے موسیقی ترتیب دیتے ہیں۔ جیسے قرۃ العین حیدر کے فیچر "متاعِ غالب" (پروڈیوسر جہاونت سہارے) میں موسیقی حفیظ احمد نے اور ترلوک چند کوثر کے ڈرامہ "آتشِ خاموش" (پروڈیوسر مختار احمد) میں موسیقی ستیش بھاٹیانے ترتیب دی۔

خاموشی

کہا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈرامہ کی بنیاد سماعتی فن پر ہے اور اس کی زندگی کا انحصار حرکت پر ہے۔ ہر چیز اپنا وجود حرکت سے ظاہر کرتی ہے اور اس کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ ریڈیو پر تھوڑا سا وقفہ گراں اور بھاری معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے اس سے بچنے کی پوری کوشش کی جاتی ہے۔ ہوشیار ہدایت کار اسی خاموشی اور وقفے سے بڑے سے بڑا کام لیتے ہیں۔ یوں تو جذباتی ڈراموں میں مکالموں میں وقفے عام ہیں مگر ان کی اہمیت اس وقت ظاہر ہوتی ہے۔ جب ہم بہت کچھ سننا اور جاننا چاہتے ہیں۔ مگر خاموشی اور بیماری بے چینی اور اضطراب کو اور زیادہ بڑھاتی ہے۔ تار آتا ہے

اور کردار اسے پڑھ کر دم سادھ لیتا ہے اور اس کی خاموشی اس کی زبان بن جاتی ہے اور گہرا تاثر قائم ہوتا ہے۔ کرتار سنگھ دگل کے "جو بن دیئے جات دگا" میں روپ متی اور باز بہادر کی محبت کی داستان مونولاگ کی ہیئت میں پیش کی گئی ہے۔ روپ متی وینا بجا رہی ہے۔ روپ متی زبان سے کچھ نہیں کہتی اور اس کی کنیز روپ متی کے تاثرات اور کیفیت بیان کرتی ہے مونولاگ کی ساری دلچسپی خاموش روپ متی میں سمٹی ہوئی ہے۔

ایڈورڈ لیسی (Edward Livesey) کے مطابق ریڈیو پر تعداد کی کثرت سے زیادہ پُر اثر پیش کش اہمیت رکھتی ہے۔ اس حقیقت کو واضح کرنے کے لیے وہ لکھتے ہیں کہ کرسمس کے دن فرماں روا کی تقریر سے قبل جو پروگرام نشر کیا جاتا ہے۔ اس کی تمام تر اپیل جذبات کے لیے ہوتی ہے۔ ۱۹۵۱ء کا پروگرام صرف دولتِ مشترکہ کے ممالک تک محدود نہ تھا۔ مثال کے طور پر یوکرین (Ucraine) کی ایک مہاجر عورت کو جرمنی کے اسپتال کے بستر سے اپنے دو بیٹوں سے بات کرنا تھا جو کچھ دن قبل امریکہ میں آ گئے تھے۔ ماں کو اپنے بچوں کے پاس جانے کا ویزا مل گیا تھا مگر سال کے خاتمہ پر اس کی معیاد ختم ہو گئی تھی۔ ایک تو اس میں بستر سے ہلنے کی قوت نہیں تھی دوسرے یہ بھی امید نہیں تھی کہ ویزا دوبارہ مل جائے گا۔ اس نے یوکرینی میں اپنے بچوں سے بات کی اور انھوں نے اس کا جواب بھی دیا۔ مگر ماں جذبات میں ڈوب گئی اور ایک لمبے وقفہ کے بعد ہی وہ دوبارہ بات کر سکی۔ اس پروگرام کا ردعمل بہت شدید اور گہرا تھا۔ پیغامات اور تحائف کا ایک سیل گراں تھا جو اس سے قبل کبھی نہیں آیا تھا۔ کم سے کم تحفہ سات سال کی عمر کے بچے کا تھا۔ جس نے دو پینی کا بار کلیٹ بار بھیجا تھا اور بڑے سے بڑا تحفہ امریکہ کی حکومت کی طرف سے تھا جو اسے ویزے کی تجدید کی شکل میں ملا۔ ایڈورڈ لیسی کو

اس پروگرام کا ہی اگلا حصّہ (Item) پیش کرنا تھا۔ ان کا اپنا ساتھی اس پروگرام کو سن کر اس قدر نروس ہوا کہ اس میں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت سلب ہوگئی اور لیویسی نے بڑھ کر اس کی پیشانی سے پسینہ پونچھا۔ بیمار ماں کی ذرا سی خاموشی نے حکومت کے ایوانوں کو ہلا دیا اور کروڑوں سامعین کے جذبات میں ہلچل مچا دی۔ ریڈیو ڈرامہ میں صوت کی اہمیت ہے۔ مگر کبھی کبھی خاموشی بھی ہزار زبان بن جاتی ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ اس خاموشی کی پیش کش میں برسوں کا ریاض چاہیے۔ مسودے میں بامعنی خاموشیوں کی تلاش ہدایت کار کا کام ہے اور اسی تلاش و جستجو سے اس کے درجہ اور مرتبہ کا تعین ہوتا ہے۔

صداکار (Drama Voice)

جس طرح ابتدا میں ریڈیو اور اسٹیج ڈرامہ میں کوئی فرق ملحوظ نہیں رکھا گیا تھا، اسی طرح ریڈیو صداکاری میں بھی کوئی فرق نہیں سمجھا گیا یہ بات ہر شخص جانتا تھا کہ تھیٹر کے مقابلے میں ریڈیو کے سامعین کی تعداد کہیں زیادہ ہے اور وہ فاصلہ کے اعتبار سے بہت دور دور تک بکھرے ہوتے ہیں۔ اس لیے صداکار وسیع سامعین اور فاصلوں کو ذہن میں رکھ کر یونانی ڈرامہ کے اداکار کی طرح بہت اونچی آواز میں مکالمے ادا کرتے وہ اس حقیقت کو فراموش کر دیتے کہ مائیکروفون بہت ہی نازک اور حساس آلہ ہے اس کے باوجود اس کی پہنچ بہت دور رس ہے وال گلگوڈ نے لکھا ہے کہ جب شیکسپیر کے ڈرامہ " اوتھیلو " کا ریڈیو روپ تخلیقی دور سے گزر رہا تھا تو صداکار ہنری اینلی (Henry Ainley) بار بار مائکروفون کی طرف جھپٹنا اور کروڑوں سامعین اور طویل فاصلوں تک پہنچنے کے لیے بہت اونچی آواز سے مکالمے ادا کرنا۔ اس مشکل پر قابو پانے کے لیے کچھ صوتی اثرات دینے والے

لڑکوں کو مقرر کیا گیا تاکہ وہ انیلی کو اس حرکت سے باز رکھیں اور مائیکروفون سے ضروری فاصلہ پر رکھیں۔ ۱۹۳۹ء تک ریڈیو صداکاری کا شعور رکھنے والے صداکاروں کی تعداد کم تھی۔ پندرہ سال بعد بی بی سی کی ریپرٹری کمپنی (Reportory Company) قائم ہوئی اور ڈھائی سو سے زیادہ صداکار پیدا ہوئے جو اپنے فن میں طاق تھے اور تھیٹر اور فلم کے اداکاروں کی طرح مشہور و مقبول تھے۔ ان کے ہم پیشہ فنکار ان کی فنی صلاحیتوں کے معترف تھے اور وہ اپنے سادہ اور عام لباس میں کلاسیکی ڈراموں سے جدید ڈراموں تک کے کرداروں کے رول ادا کرتے تھے۔ ریڈیو صداکار کی بدصورتی یا جسم کی خامی اس کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ ایچ۔جی۔ ویلز (H.G. Wells) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ پرکشش شخصیت کا مالک تھا۔ مگر ریڈیو پر اس کی آواز کشش سے خالی ہوتی۔ اس کے برخلاف برنارڈ شاہ (Bernad Shaw) اپنی شخصیت کو آواز میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ ریڈیو میں اداکار کی تمام تر اہمیت اور خوبی اس کی آواز تک محدود ہو کر رہ جاتی ہے اور اسی کے ذریعہ کہانی پیش ہوتی ہے۔ اس لیے ہدایت کار کے لیے مناسب آوازوں کا انتخاب اور ان کا مناسب استعمال بہت اہمیت رکھتا ہے۔

ریڈیو صداکاروں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان میں سے کچھ صداکاروں کو اچھی آواز فطرت سے عطیہ میں ملی تھی۔ جب کہ کچھ نے مہینوں اور سالوں کے ریاض سے آواز میں مختلف خوبیاں پیدا کیں۔ آواز کی پہلی خوبی یہ ہے کہ وہ جلد سے جلد سامعین کے تخیل میں اپنی شخصیت کے خدوخال واضح کر دے۔ آواز کتنی ہی میٹھی اور دل گداز کیوں نہ ہو اگر وہ ایک زندہ اور جاندار شخصیت کی ترسیل نہیں کرتی تو ریڈیو کے لیے پُراثر نہیں ہے۔ اچھی آواز کے لیے ضروری ہے کہ سامعین کے تخیل میں اپنی شخصیت کے

نقوش واضح کرے اور اس کے تخیّل کو حرکت دے ۔ ہریش چندر کھنہ کے مطابق صداکار کے لیے آواز کے آتار چڑھاؤ کا علم بہت ضروری ہے ۔ بقول ان کے "صداکاروں کے لیے آواز کا آتار چڑھاؤ (Voice Modulation) کا علم اتنا ہی ضروری ہے جتنا خود ایک مصوّر کے لیے رنگوں کے حسن ترتیب (Colour harmony) کا علم ۔ کیونکہ صداکار کی آواز کے ذریعہ ہی سارا ڈرامہ پیش ہوتا ہے[1] وال گلگڈ صداکار کے لیے ریڈیو کے میکانزم اور سامعین کی حیثیت کے ادراک کے علاوہ ان کے خلوص (Sincerity) کو بھی بہت اہمیت دیتے ہیں ۔ ان کے خیال میں صداکاروں کے لیے ضروری ہے کہ انھیں اس بات کا علم ہو کہ کم سے کم جنبش سے کس طرح اثرات پیدا کیے جاسکتے ہیں ۔ چھوٹا سا وقفہ، ہلکی سی خاموشی، جلد ردعمل، آواز اور ہاتھ کے ہلکے سے اشارے سے کتنے اہم مقاصد پورے کیے جاسکتے ہیں ۔ ایک ناظر کے لیے چھوٹے چھوٹے قدموں سے آگے اور پیچھے آنے جانے جسم اور سر کو ہلکی سی گردش دینے ۔ مسودے کو ایک خاص انداز سے پکڑنے اور پوری توجہ مرکوز رکھنے کی کوئی اہمیت نہیں ہوسکتی ۔ مگر اس طرح اعلیٰ ہنر کی تکمیل ہوتی ہے اور جس کی تکمیل کے لیے وسیع مطالعہ اور تجربہ کی ضرورت ہوتی ہے ۔

ڈرامہ میں کئی قسم کے کردار ہوتے ہیں اور ان کی شخصیت کے اظہار کے لیے مناسب انتخاب ضروری ہے جو اپنی آواز کی انفرادیت اور لچک سے بے جان الفاظ اور جملوں میں زندگی کی روح پھونک دیں ۔ لَے اور لہجہ کے ذرا سے فرق سے الفاظ کے معنی بدل جاتے ہیں ۔ "اچھا تو تم نہیں مانو گی ۔" "وہ تو پنڈت جی ہیں" اور "وہ تو مولانا ہیں" کو لہجہ کے فرق سے مختلف معنوں

---

[1] ریڈیو ناٹک ۔ ہریش چندر کھنہ صفحہ ۱۰۴

میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ صدا کار ضروری معنوں پر ہی توجہ دیتا ہے۔ اور ڈراماتی عمل کو جامعیت بخشتا ہے۔ اگر مکالموں میں جذبات اور احساسات کو شامل نہ کیا جائے تو خلا میں سپاٹ آواز ہی گونجے اور ڈرامائی فضا بے کیف اور بے لذت رہے۔ مناسب لب و لہجہ اور جذبات کی ادائیگی کا علم صدا کار کے لیے بہت ضروری ہے۔ آواز کے سوز و گداز، ترنم اور نغمگی، لوچ و لچک، جذبات اور احساسات کو لے اور لہجے سے ادا کرنے کی صلاحیت، مکالموں کی ادائیگی میں تیزی، تندی، سبک روی، تذبذب، سوچ بچار، صحیح تلفظ خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ مناسب مقام پر وقفہ، خاموشی، دھیمی آواز، دھیمی خود کلامی، سانسوں کے اتار چڑھاؤ سے مختلف جذبات اور احساسات کی ادائیگی ہوتی ہے۔ صدا کار مسودے کے مطالعہ، ہدایت کار کے مشورے اور اپنی ذہانت سے کردار کی شخصیت کو اپنی شخصیت میں گھلا ملا کر آواز کے ذریعے ڈرامے کے کرداروں کو زندہ و جاوید کرتا ہے۔ آواز کی خوبیوں، تکنیک کے علم، سامعین کے ادراک کے علاوہ صدا کار کی ذہانت زیادہ دیر تک اپنی طرف متوجہ رکھتی ہے اور ان تمام خوبیوں کو حاصل کرنے کے بعد ہی مہارت کا دروازہ کھلتا ہے کہا جاتا ہے کہ ریڈیو صدا کار صرف مسودہ ہی پڑھتے ہیں انھیں اداکاری سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ دراصل ریڈیو صدا کار بھی اداکاری کے جوہر دکھاتا ہے۔ مگر بالکل مختلف طریقے سے۔ یہ اداکاری اسٹیج اداکاری اور اور مسودے کو ہوشیاری سے پڑھنے سے مختلف ہے۔ وال گلگڈ تحریر کرتے ہیں:

> "جب صدا کار ریڈیو میڈیم کا شعور حاصل کر لیتا ہے تو ہاتھ میں پکڑا ہوا مسودہ پیروں کی زنجیر کی جگہ ڈوبنے کا سہارا بن جاتا ہے۔ مسودے کو ذہانت سے پڑھنا ریڈیو اداکاری نہیں یہ اسٹیج کی اداکاری نہیں۔ مگر یہ اداکاری سے کم نہیں"۔ ۱

British Radio Drama by Val Gilgud. p.p. 121

جس طرح چہرہ اپنی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے اسی طرح آواز بھی کردار کی غمازی کرتی ہے۔ میٹھی (ass) آوازوں کو برے کردار اور اونچی (TOP) آوازوں کو اچھے کردار کے لیے منتخب کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی ڈرامہ میں کردار کی حیثیت کے مطابق ہی اس کی آواز کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ ایک اچھی شخصیت غیر جاذب آواز ہو سکتی ہے۔ اچھی آواز کے باوجود ایک کردار بری شخصیت کا مالک ہو سکتا ہے۔ میٹھی گداز، ترش، تلخ، سخت، تیکھی اور کھردری آواز ہو سکتی ہے اور کردار کے مطابق اس کی تلاش اور استعمال پرڈیوسر کے فرائض میں شامل ہے۔ لوچن بخشی نے ریوتی سرن شرما کے ڈرامہ " دل بھی ایک دیوانہ ہے "، کے ہیروانیل کے لیے صداکار کے انتخاب میں بڑی ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے اور صداکار نے کردار کی انفرادیت کو ابھارنے میں بھرپور تعاون دیا ہے۔

سامعین (Listeners)

جہاں ڈرامائی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ اسے کر کے دکھایا جائے وہاں تماشائی بھی ڈرامہ کے خارجی عناصر میں جز لاینفک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ڈرامہ کو پیش کرنے کے لیے اسٹیج اور اسے دیکھنے کے لیے تماشائیوں کی موجودگی بہت ضروری ہے۔ تماشائیوں کی موجودگی جس انداز سے ڈرامہ اور موسیقی کو متاثر کرتی ہے وہ کسی اور فن میں ممکن نہیں۔ اس لیے ڈرامہ کے مطالعہ میں سامعین کا مطالعہ، ان کی نفسیات کا علم ضروری ہو جاتا ہے۔ فلم ریڈیو اور ٹیلی ویژن سے قبل اداکاروں اور تماشائیوں میں بہت قریبی ربط رہتا اور وہ ایک دوسرے کے سامنے رہتے ہیں فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے سامعین یا تماشائیوں اور فن کاروں کے درمیان حد فاصل قائم کر دی۔ پھر بھی ان نئے میڈیم کے ذریعہ فن کار ایک نئی شکل اور ایک نئی صورت میں سامعین اور تماشائیوں سے

تربت حاصل کرتے ہیں۔

عام طور سے کہا جاتا ہے کہ ریڈیو ڈرامہ کے سامعین کی تعداد کروڑوں سے زیادہ ہے اور اس کی مثال تاریخ میں نہیں ملتی۔ وال گاگاڈ نے اس تعداد کو تھیٹر کی تعداد سے مختلف بتایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ کہیں تو بہت سے لوگ اکٹھا ہوتے ہیں اور کہیں کم سے کم۔ شرمن پی لاٹن ریڈیو سامعین کے لیے لفظ سامعین۔ (Audience) کو گمراہ کن کہتے ہیں کیوں کہ ریڈیو کے سامعین صرف ایک گروہ کی شکل میں ہی نہیں بلکہ ایسے کتنے ہی سماعی گروہوں Audi ences)) کی شکل میں ہوتے ہیں۔ دوسرے نشری مرکز، اس کے پروگرام اور پروگرام کے وقت کے اعتبار سے بھی بہت سے سماعی گروہ ہوتے ہیں۔ کبھی ایک سماعی گروہ دوسرے سماعی گروہ میں بھی شریک ہوتا ہے۔ روجر مین ویل بی بی سی کے اقلیتی (Minority) پروگرام کو موسیقی کی سماعی محفل (Concert) اور تھیٹروں کے ہال کے حاضرین کے مقابلہ میں ماس کہتے ہیں۔ دراصل اقلیتی پروگرام کے سامعین تعداد میں کثیر ہو سکتے ہیں مگر انھیں گروہ کا نام نہیں دیا جاسکتا۔ ریڈیو سامعین چھوٹی چھوٹی ٹولیوں کی شکل میں، گھر کے جانے پہچانے ماحول میں پروگرام سنتے ہیں۔ تھیٹر کی طرح اسٹیج ڈراما تماشائیوں کے سامنے تخلیقی دور سے نہیں گزرتا، بلکہ فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن پروگرام کی شکل میں آخری صورت اختیار کر کے ہمارے سامنے آتا ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی اور اضافہ ممکن نہیں (حالانکہ بعد میں فلم ریڈیو، ٹیلی ویژن ڈراما اگر ریکارڈ یا ریل کی شکل میں ہو تو اس میں تبدیلیاں کی جا سکتی ہیں) مگر ان ڈراموں کے تماشائی تھیٹر کے تماشائی کی طرح خاموشی، تذبذب اور تالیوں سے اداکاروں کی کوئی مدد نہیں کرتے۔ مگر ریڈیو ڈرامہ میں سامعین کی شرکت ایک دوسری طرح سے ہوتی ہے۔ سامعین ریڈیو ڈراماسن کے، اس کے ساز و آواز کو قبول کر کے تخیل میں تصور کاری کرتے ہیں۔ اداکاروں کو جسم و جان، عمل کے

یے مقام اور ضروری آرائش و زیبائش سے صوتی تصویروں کو زندگی کی حرکت اور جولانی بخشتے ہیں۔ ڈرامانگار، صداکار اور ہدایت کار کو ان مخصوص سماعتی گروہوں کے مزاج اور میلان کا خاص خیال رکھنا پڑتا ہے اور گروہی نفسیات کی جگہ شخصی نفسیات پر نظر رکھنا ہوتی ہے۔ وہ مذاق جو تھیٹر اور فلم میں قہقہے بلند کرتے ہیں وہ گھر کے ماحول میں دب جاتے ہیں۔ ایک ہی فلم کو گھر اور سینما میں دکھانے سے جگہ، تماشائیوں کی تعداد اور کیفیت میں فرق کا اندازہ آسانی سے ہو جاتا ہے۔ فلم سینما ہال میں گروہی نفسیات سے پورا فائدہ اٹھاتی ہے مگر وہی فلم گھر کے ضرورت سے زیادہ واقف ماحول میں اپنا جذب واثر کھو دیتی ہے۔

کلیم الدین نے اس ماحول کو جس میں ریڈیو سنا جاتا ہے کسی بھی مفید چیز کو سننے کے لیے غیر موزوں کہا ہے۔ ان کے خیال میں ایسے ماحول میں کوئی بھی کام کی چیز نہ تو سنی جا سکتی ہے اور نہ کہی جا سکتی ہے۔ مگر وہ ریڈیو کو ڈرامہ کی پیش کش کا اچھا ذریعہ کہتے ہیں۔ کیونکہ تھیٹر کی طرح ریڈیو میں انتشار توجہ کے سامان نہیں ہوتے۔ دراصل کسی بھی فن پارے سے محظوظ ہونے کے لیے نظم وضبط اور ریاض درکار ہے۔ اسی طرح ریڈیو ڈرامہ بھی ہماری پوری توجہ چاہتا ہے۔ ٹیلی ویژن دیکھتے وقت تو کوئی اور کام کیا ہی نہیں جا سکتا۔ ریڈیو سنتے وقت ہم دوسرے کام بھی کر سکتے ہیں۔ رو جر مین ویل نے ٹھیک ہی کہا تھا کہ اگر استری کرتے وقت پروگرام سنا جائے گا تو سماعتی خوبی یا خصوصیت کم درجہ کی ہوگی اور اگر ہم ریڈیو کی طرف پوری طرح متوجہ ہوں گے تو کپڑے جل جائیں گے۔ ان حالات کو مدنظر رکھتے ہوئے سامعین کی تربیت کی جاتی ہے ہلکے پھلکے ڈراموں سے ان کی توجہ میں نظم وضبط پیدا کیا جاتا ہے اور دھیرے دھیرے سنجیدہ اور مکمل ڈراموں کی سماعت کی عادت ڈالی جاتی ہے یہ ہوا مکمل پروگرام کو پابندی سے سننے والے ڈرامے کے قومی پروگرام سے پوری

طرح محظوظ ہوتے ہیں۔ اس کے برخلاف ریڈیو ڈرامہ کو کبھی کبھی سننے والے سامعین مکالموں اور کہانی کے منطقی ارتقاء کی کڑیوں کو جوڑ نہیں پاتے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ ان کی سماعی تربیت نہیں ہوتی۔ ریڈیو ڈرامہ کی رفتار، اسٹیج، فلم اور ٹیلی ویژن سے تیز ہوتی ہے۔ اس لیے ریڈیو سننے کی عادت ریڈیو ڈرامہ کو سمجھنے میں خاص اہمیت رکھتی ہے۔ ریڈیو سے ہلکے پھلکے ڈرامے دن میں کھانے کے وقت یا رات کو سوا نو بجے نشر کیے جاتے ہیں جو مختلف مصروفیتوں کے باوجود سماعی محفل میں گرمی پیدا کرتے ہیں۔ سنجیدہ ڈرامے رات کو ساڑھے نو اور دس بجے شروع کیے جاتے ہیں جو فن کے اعلیٰ نمونے پیش کرتے ہیں۔ یہ ڈرامے فرد پر اس کی اصلی حالت میں، بری طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ انھیں سوچنے سمجھنے کی قوت دیتے ہیں اور عمل کے لیے اکساتے ہیں۔ کیونکہ ریڈیو ڈرامہ میں نظر کام نہیں کرتی اس لیے رنگا رنگی کی جگہ گہرائی اور تفصیل کی جگہ اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔

مغربی ممالک میں اسٹیج کی روایت زندہ ہے۔ اس لیے سامعین یا تو مشہور ڈرامانگاروں کی ریڈیو تخلیقات یا اسٹیج ڈراموں کے ریڈیو روپ سننا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ نئے نام اور تجربات کی زیادہ حوصلہ افزائی نہیں ہوتی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ناول، کہانیوں اسٹیج ڈراموں کے ریڈیو روپ کافی تعداد میں نشر کیے جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف ہندستان میں اسٹیج کی روایت تمام تر کوششوں کے باوجود زندہ نہ رہ سکی۔ پھر بھی لوگ ریڈیو ڈراموں میں دلچسپی لیتے ہیں۔ ہمارے یہاں نئے ڈرامانگاروں سے بے توجہی نہیں برتی جاتی اور نئے فن کاروں کو عالمی دبولیکر فن کاروں کے ساتھ کھڑے ہونے کا موقع دیا جاتا ہے۔ جن ڈرامانگاروں میں صلاحیت ہوتی ہے وہ اپنا مقام پیدا کر لیتے ہیں۔

سامعین کے میلانات، پسند و ناپسند اور ان کی تعداد کے بارے

میں تحقیقات کا کام ویسے تو بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں شروع ہو گیا تھا، مگر دوسری جنگِ عظیم کے بعد اس طرف خاص طور سے توجہ دی گئی۔ روجر مین ڈیل نے لکھا ہے کہ بی بی سی کے تحقیقی ادارے کے نتائج کی بنیاد پر سامعین کی فہرست (Listening panel) اور بے ترتیب نمونوں (Random sample) پر رکھی جاتی ہے۔ شرمن پی لاتن کے خیال میں سماعتی تحقیقات میں ٹیلی فون ڈائری، ٹواک، ذاتی ملاقات اور ریڈیو سے منسلک کرنے والی تکنیکی حربوں کے استعمال سے مدد مل سکتی ہے لاتن نے امریکہ میں سماعتی تبدیلیوں پر کافی توجہ دی ہے۔ ٹیلی ویژن کی آمد سے گھروں میں گردہی سماعت ممکن نہیں رہی۔ تیس فیصدی ریڈیو سیٹ بچوں کے کمروں یا خواب گاہ میں رکھے جاتے ہیں اور انھیں انفرادی طور پر سنا جاتا ہے۔ نتیجے کے طور پر پروگرام میں ضروری تبدیلیاں کی گئیں۔ سفری ریڈیو کی وجہ سے ریڈیو کی تعداد میں اضافہ ہوا۔ دن میں ستر فیصدی اور رات میں تیس فیصدی لوگ ریڈیو سنتے ہیں۔ درمیانی طبقہ کا نچلا حصہ ریڈیو کا استعمال سب سے زیادہ کرتا ہے کیوں کہ اسے اور ذرائع حاصل نہیں۔ وہ دوسری تفریحات میں دلچسپی نہیں لیتا۔ اس طبقہ کے لیے ریڈیو بیک وقت معلومات کا منبع اور ماحول سے فرار کا ذریعہ ہے۔ درمیانی طبقہ کے اوپری حصے کو تفریح کے اور ذرائع حاصل ہیں۔ مرد شام کو ریڈیو سنتے ہیں۔ درمیانی عمر کی عورتیں ابتدائی سالوں میں ریڈیو زیادہ سنتی ہیں اور وہ جیسے جیسے بوڑھی ہوتی جاتی ہیں ان کے ریڈیو سننے کے اوقات میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ عام طور سے مرد بیس اور چالیس سال کے درمیان ریڈیو سننا بند کر دیتے ہیں۔ مگر اس کے بعد ان کے ریڈیو سننے کے وقت میں تھوڑا اضافہ ہوتا ہے۔

جغرافیائی حالات کے علاوہ رسم و رواج، عادات و اطوار بھی ریڈیو پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ روجر مین ڈیل لکھتے ہیں کہ موسم اور اوقات بھی سماعت

کے وقت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ رات میں ساڑھے آٹھ سے ساڑھے نو تک سب سے زیادہ سماعت ہوتی ہے۔ موسم کی تبدیلی سے ریڈیو کے مقررہ اوقات میں تبدیلی ہوتی ہے اور جب ریڈیو ڈرامہ کے سہ ماہی پروگرام ترتیب دیے جاتے ہیں تو موسم اور ٹرانسمیشن کے اوقات کا خیال رکھتے ہیں۔

وقت اور مدت (Time and Duration)

جس طرح مختلف عہد اور زمانوں میں فن و ادب کی مختلف اصناف وجود میں آئیں اسی طرح مختلف ملکوں میں فنون کی پیش کش کے لیے مخصوص اوقات اور مدت نے رواج پایا۔ یونانی ڈرامے کو پیش کرنے میں ڈیڑھ دو گھنٹے لگتے مگر قدیم یونانی مضبوط اعصاب رکھتے تھے اور دن بھر ڈراماتی سلسلوں کو دیکھتے تھے۔ چین میں ڈرامے دس دس دن، ہندستان میں پانچ چھ گھنٹے تک کھیلے جاتے تھے۔ واجد علی شاہ نے اپنی مثنویوں پر ڈرامہ ترتیب دیے تھے اور مسعود حسن رضوی ادیب ان ڈراموں کے بارے میں لکھتے ہیں کہ ایک ڈرامہ کے کھیلے جانے میں چودہ دن لگ جاتے تھے۔ پارسی دور کے طویل ڈرامہ دو حصوں میں دو الگ الگ راتوں میں اسٹیج کیے جاتے تھے۔ اسٹیج ڈرامہ عام طور سے دو تین گھنٹوں میں کھیلے جاتے ہیں۔ فلم ڈرامے ڈیڑھ گھنٹے سے پانچ گھنٹے تک پیش کیے گئے ہیں۔

دورِ جدید میں عام طور سے ڈرامہ رات کو پیش کیے جاتے ہیں۔ فلم ڈرامہ صبح دوپہر اور رات کو دکھائے جاتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ عام طور سے دوپہر اور رات کو نشر کیے جاتے ہیں۔ گو وہی پروگرام جیسے بچوں کے پروگرام میں صبح، عورتوں کے پروگرام میں دوپہر اور مزدوروں اور کسانوں کے پروگرام میں شام کو ڈرامے نشر کیے جاتے ہیں۔

۱۹۳۲ء میں ریڈیو ڈرامہ نے ایک پیشہ (Profession

کی حیثیت اختیار کرلی۔ جب شیکسپیئر کے ڈرامے نشر کیے گئے تو ان کی مدت دو گھنٹے سے کسی طرح کم نہیں تھی۔ آج کل تیس منٹ سے ساٹھ منٹ کے ریڈیو ڈرامے لکھے جاتے ہیں۔ دراصل کسی بھی فن کے لیے جو اوقات مروج ہو جاتے ہیں ان میں ترمیم اور اضافہ ممکن ہے۔ اگر مختصر وقت میں کوئی فن پارہ پیش کیا گیا ہے تو یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ اس نے اس محدود وقت میں خیال کو مکمل طور سے پیش کر دیا ہے۔ کوئی پہلو تشنہ تو نہیں رہ گیا ہے۔ جب مروجہ مدت میں اضافہ کیا جاتا ہے تو دیکھا جاتا ہے کہ کیا فن کار نے دلچسپی برقرار رکھنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔ ہمارے عہد میں ایک ایکٹ کے ڈرامہ نے جز سے کل کی تشریح کی کوشش کی ہے۔

مختلف نشریاتی تنظیموں میں ریڈیو ڈرامہ کے لیے مختلف مدت مقرر کی جاتی ہے۔ امریکہ میں نشریات نے تجارتی اصولوں پر ترقی کی ہے۔ وہاں ریڈیو ڈرامہ کے لیے آدھ ایک گھنٹہ کا زیادہ مروج ہے۔ انگلستان میں تیس چالیس اور ساٹھ منٹ کے بھی ریڈیو ڈرامہ نشر ہوتے ہیں ویسے انگلستان میں موسیقی کی سماعتی محفل اور اسٹیج ڈرامہ کو براہِ راست بھی نشر کیا جاتا ہے۔ ورائٹی (Variety) کے لیے آدھ گھنٹہ مقرر کیا گیا ہے۔ وال گلگڈ کے خیال میں ریڈیو کے لیے خاص طور سے لکھے گئے ڈرامہ کے لیے چالیس سے ساٹھ منٹ کا وقت مناسب ہے۔ ویسے آدھ گھنٹہ سے زیادہ اور بیس منٹ سے کم وقت کے ڈرامہ بھی کافی تعداد میں نشر ہوتے ہیں۔

زیادہ مناسب تو یہ ہے کہ اصل ڈرامہ کے مطابق وقت مقرر کیا جائے پھر بھی ضروری تبدیلیوں کے مطابق ڈرامہ میں کانٹ چھانٹ کی جا سکتی ہے عام طور سے ڈراموں کے مقررہ اوقات کے بعد اس قسم کے پروگرام نشر کیے جاتے ہیں کہ اگر ڈرامہ مقررہ وقت سے بڑھ جائے تو اگلے پروگرام کو ختم کرکے

ڈرامہ کو اس کی پوری شکل میں نشر کیا جا سکے۔ اگلے پروگرام اس قسم کے ہوتے ہیں کہ ان کو منسوخ کرنے سے کوئی خاص اثر نہیں پڑتا۔ ایسی نشریاتی تنظیموں میں، جنھیں سرکاری کی سرپرستی حاصل ہے، تجربات کے لیے کافی گنجائش ہوتی ہے اور نت نئے تجربات کیے جاتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامانگار

بیسویں صدی کے آغاز تک عالمی ڈرامائی تنقید میں ڈرامانگار کو سب سے بلند مقام دیا گیا۔ نئی صدی نئے تصورات لے کر آئی اور اور ریڈیو ڈرامانگار کے مقام اور حیثیت کے بارے میں سوالات اٹھائے جانے لگے۔ نئی صدی نے ہدایت کار کو دیرینہ گمنامی سے باہر نکالا، پیشکش کو بحیثیت فن کے ترقی دی اور ڈرامہ کے تمام عناصر کے مدارج قائم کیے۔ آج کل دنیا کے ترقی یافتہ تھیٹر میں ہدایت کار کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔

یوں تو موسیقار، مصور کے بغیر ڈراما اسٹیج کیا جانا ممکن تھا۔ مگر ڈرامہ نگار کے تعاون کے بغیر کسی ڈرامہ اور تھیٹر کا تصور نہیں ملتا۔ ایک بار ہدایت کار کی اعلیٰ تخلیقی صلاحیتوں کو فراموش کر کے ڈرامہ پیش کیا جا سکتا ہے۔ مگر ڈرامہ نگار کی خدمات کے بغیر تھیٹر ویران ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ہدایت کار ڈرامہ کو نئی سمتوں افقوں اور تاثرات سے ہم کنار کر سکتا ہے، مگر وہ اپنی تخلیق کے لیے ڈراما نگار کے تعاون کا محتاج ہے۔ ریڈیو ڈراما ہدایت کار کے بغیر پیش نہیں کیا جا سکتا۔ ریڈیو ڈرامہ سے زیادہ اہم اس کی پیش کش ہے۔ ریڈیو ڈرامہ کا مسودہ پڑھنے میں ادھورا، بے جان اور بے اثر معلوم ہوتا ہے اور یہی مسودہ پروڈیوسر کے مسیحی اعجاز سے زندگی حاصل کرتا ہے اور لاکھوں ذہنوں کی دوا بنتا ہے۔

فسانہ (Fiction) اور ڈرامہ کے تخلیقی عمل اور مقاصد میں

کوئی فرق نہیں۔ فرق صرف میڈیم اور پیش کش کا ہے۔ نسبانہ الفاظ، تھیٹر اداکار اور ریڈیو آواز کے میڈیم سے اپنی اپنی ہیئت میں کہانی پیش کرتے ہیں۔ ریڈیو ڈراما سماعتی فن کی بنیاد پر ترتیب دیا جاتا ہے۔ نظر کی کمی اور سماعت کی بنیادی خوبی نے ڈرامہ کے روایتی ڈھانچہ میں تبدیلی کی۔ ریڈیو ڈرامہ کے لیے ریڈیو اسٹیج کی پابندی ضروری قرار دی گئی۔ مائیکروفون نے قوانین مرتب کیے اور ڈرامہ کے تعمیری اجزا کی تعداد تیرہ سے تین ہوگئی جس میں خاموشی شامل نہیں ہے۔ آواز (مکالمے) صوت اور موسیقی ریڈیو ڈرامہ کی تعمیر کی بنیاد ہے۔ ڈرامہ کے پھیلاؤ طریق طرز، احاد ثلاثہ اور سامعین کو ایک نئی طرز اور تکنک کا سامنا کرنا پڑا۔ نئی پابندیاں عائد ہوئیں اور نئی آزادیاں نصیب ہوئیں ان آزادیوں اور پابندیوں کا علم ریڈیو ڈرامانگار کے لیے اشد ضروری ہے۔

ریڈیو ڈرامہ کے سامعین کروڑوں کی تعداد میں سینکڑوں میل کے فاصلے میں پھیلے ہوتے ہیں۔ یہ سامعین کہیں تو چھوٹے چھوٹے گروہ اور کہیں فرد کی حیثیت رکھتے ہیں پھر ان کے مزاج میلانات، رسم و رواج اور تعلیم اور ذہنی سطح میں بھی کافی فرق ہوتا ہے۔ ان میں سب سے زیادہ سامعین کی ریڈیو سننے، اسٹیشن تبدیل کرنے یا ریڈیو بند کرنے کی آزادی، ریڈیو ڈرامانگار کا اہم مسئلہ ہے۔ موضوع کا انتخاب ڈرامانگار کی کامیابی اور ناکامیابی کی پہلی منزل ہے۔ وال گلگڈ کے خیال میں کوئی بھی ڈرامانگار اپنے تمام سامعین کو ایک ہی طرح مطمئن نہیں کرسکتا۔

"کوئی بھی ڈرامانگار بچوں، جوانوں، ذہین اور عامی چھوٹے شہر کے تجار اور کسان، انڈر گریجویٹ اور پنشنر کو ایک ہی وقت میں ایک ہی طرح سے مطمئن نہیں کرسکتا۔"

اس لیے وہ موضوع کے انتخاب کے لیے کوئی خاص تجویز تو نہیں رکھتے

نگران کے خیال میں ریڈیو ڈرامہ میں ایسے کردار اور واقعات کی پیش کش مفید ہے جن کو سن کر سامع کو اندازہ ہو کہ وہ ان لوگوں سے مل چکا ہے۔ ان واقعات سے گزر چکا ہے جانیٹ ڈونبر (Jannet Dunbar) کے خیال میں اگر ڈرامانگار ایسے واقعات کو ڈرامہ کی بنیاد بناتا ہے جس سے سامعین پہلے سے واقف ہیں تو اس نے آدھی سے زیادہ کامیابی حاصل کر لی ہے۔ ان کے خیال میں انسان کی بنیادی فطرت جیسے ہمت کمزوری امید و خوف ریڈیو ڈرامہ کے لیے اچھے موضوعات ہیں۔ حسد جلن لالچ لے اعتدالی اور محبت پر بہت سی تبدیلیوں کے ساتھ اچھے ڈرامے لکھے جا سکتے ہیں۔

دراصل تھیٹر، فلم، ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے تماشائی مختلف طبقوں کے مالک ہوتے ہیں اور یہ خصوصیت صرف اس صدی تک محدود نہیں تماشائیوں کے مزاج اور معیار کا فرق کلاسکی عہد اور عہد الزبتھ میں بھی موجود تھا۔ شیکسپیئر اور اس کے معاصرین کو جو تماشائی ملے تھے وہ اپنی طبیعت اور مدارج میں ایک دوسرے کی ضد تھے۔ ان ڈرامانگاروں نے عامل سے عامی اور سنجیدہ سے غیر سنجیدہ تماشائیوں کے لیے یہ ڈرامے لکھے تھے۔ ڈرامانگار کا کام صرف مختلف تماشائیوں کو مطمئن کرنا ہی نہیں بلکہ انھیں اپنے ساتھ لے کر اٹھنا ہے۔ اعلیٰ فن پارے ایک سے زیادہ طبقوں کو اپیل کرتے ہیں۔ ان میں وہ عصریت ہوتی ہے جو اس عہد کے لوگوں کے مذاق کو ظاہر کرتی ہے اور وہ ابدیت ہوتی ہے جو ہر عہد اور ہر زمانے کے لوگوں کو جاذب نظر آتی ہے۔ ریڈیو ڈرامانگار کے موضوع میں ایسی آفاقیت اور اور طرز میں لچک بہت ضروری ہے۔ اسے یہ نہیں بھولنا ہے کہ اس کے سامعین چھوٹے چھوٹے گروہ میں بٹے ہوئے ہیں اور ان کی توجہ تجزیہ اور تجربے سے ہی اس کی کامیابی وابستہ ہے۔

British Radio Drama by Val Gielgud p.p. 88-89

ریڈیو ڈرامہ میں نظر کی کمی کی وجہ سے پلاٹ زیادہ تفصیلات اور رنگوں کا احاطہ نہیں کرسکتا۔ اس لیے رنگا رنگی (Diversity) کی گہرائی (Intensity) اور زیادہ تفصیلات کے بیان کی جگہ ان کا پُراثر اظہار ضرورت سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ سامعین کی ریڈیو بند کرنے یا نشری مرکز تبدیل کرنے کی آزادی۔ ان کے ماحول اور کیفیت کی وجہ سے ریڈیو ڈراما میں زیادہ دلچسپی، تاثر، تیزی، ذاتی تعلق اور انفرادی اپیل کی ضرورت ہوتی ہے ڈرامانگار کو ایک طرف نظر کے وسائل اور وسیع پیمانے پر زندگی کو پیش کرنے کے ذرائع سے ہاتھ دھونا پڑا تو اسے دوسری قسم کی آزادیاں نصیب ہوئیں۔ مناظر کی تبدیلی، زمان و مکان کی قید و بند اور انتشارِ توجہ کے اسباب سے نجات ملی۔ مکالموں کے فطری انداز، تخیل کی انتہائی درجہ کی زرخیزی، تکنیکی حربوں، ڈرامائی مفاہمتوں کے وسیع امکانات اور فقرہ سے جملہ کی تعبیر اور تشریح کی تکنیک نے ریڈیو ڈرامانگار کے کام کو آسان بنا دیا۔ ریڈیو ڈرامانگار میں اوّل درجہ کی مکالمہ نویسی کی صلاحیت انسانی دماغ کی نیم روشن، نیم واضح دنیا کا علم اور تخیل کو بیدار رکھنے کی قوت اور صوتی فن کا شعور بنیادی خوبیاں قرار دی گئیں۔ ان خوبیوں کو حاصل کر کے ریڈیو ڈرامانگار مکالموں سے شخصیت کا ہیولیٰ پیش کرتا ہے اور ہدایت کار سامع کے تخیل میں بھرپور جیتی جاگتی شخصیت کے خدوخال روشن کر دیتا ہے۔ ریڈیو ڈرامانگار ڈرامے میں ڈرامائی کیفیت اور جذبات و خیالات کے طوفان سمو دیتا ہے۔ جن کی بنیاد پر ہدایت کار ڈرامائی فارم تعمیر کرتا ہے اور ڈراما کے تمام اجزا اپنی اپنی انفرادیت کھو کر، ایک ربط و تسلسل میں بندھ کر، انتشار اور بکھراؤ سے بچ کر ایک وحدت کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سامعین لذتِ تماشا حاصل کرتے ہیں اور گہرے اور گرم لمحات میں زندگی کا شعور پاتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامہ نگار کے کئی اہم مسائل ہیں۔ ایک طرف تو اس کا مقابلہ
کلاسیکی عہد سے دورِ جدید تک کے ڈراما نگاروں سے ہوتا ہے۔ فنکاروں
کی اس اعلیٰ برادری میں ڈراما نگار کو اپنا دم گھٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔
دوسرے ڈرامہ کا فن انتہائی نازک اور حاسد ہے۔ وہ فن کار کی پوری پوری
توجہ اور ریاض چاہتا ہے۔ تیسرے ریڈیو ڈرامہ کی مشینری اور تکنیک اسے
ہراساں کرتی ہے۔ ریڈیو ڈراما نگار کے جہاں یہ مسائل ہیں وہاں اسے اعلیٰ
فن کاروں کی صف میں کھڑے ہونے کے مواقع ملتے ہیں اور اس طرح وہ
ڈراما نگار جو اپنے شب و روز ریڈیو ڈرامہ کے فن اور تکنیک کے سمجھنے
میں صرف کر سکتے ہیں۔ ان کے لیے ریڈیو ڈراما بہترین مواقع فراہم کر سکتا
ہے۔ ریڈیو ڈرامہ میں خیال اور مواد سے زیادہ اہمیت پیشکش کی ہے۔ اس
کے علاوہ ریڈیو اسٹیج ڈرامہ کے فن کو متاثر کرتا ہے۔ ان خصوصی مسائل کو شائقین
مطالعہ اور فن کے ماہرین سے گفتگو سے حل کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک معاوضہ
کا تعلق ہے ریڈیو ڈرامہ کا مقابلہ تھیٹر، فلم اور ٹیلی ویژن سے نہیں۔ اس کا
مقابلہ تو کہانی سے ہے۔ ہندستان میں ریڈیو میں مختلف زبانوں اور خاص
طور سے اردو کے لیے بڑی گنجائش ہے۔ ایک تو اردو وہ بنیا معاوضہ سے آزاد
ہوتی جا رہی ہے۔ دوسرے ریڈیو ایک مختصر ڈرامہ کے لیے وہ معاوضہ ادا کرتا
ہے جو ادب کے صفِ اول کے ادیبوں اور ناقدین کو رسائل سے ملنے والے
معاوضہ سے کم نہیں ہے۔ آل انڈیا ریڈیو کی اردو سروس اور دہلی بمبئی
لکھنؤ، حیدرآباد، الہ آباد، جالندھر، سری نگر، جموں، رانچی، پٹنہ، جے پور، شملہ
دارالسنی نشری مراکز وغیرہ کے علاوہ غیر ملکی سروس اور غیر اردو ہندی سروس
نشری مراکز جیسے پورٹ بلائر (Port blair) اور خورسیانگ
(Khurseong) میں اردو ریڈیو ڈراموں کی کافی گنجائش ہے۔
باصلاحیت فن کاروں کو دنیا کے بلند پایہ فن کاروں کی محفل میں داخلے کے

مواقع فراہم کیے جاتے ہیں اور کوئی بھی فن کار اس برادری میں شامل ہونے پر بجا طور پر فخر کر سکتا ہے۔

ہدایت کار (Producer)

ہمارا دور ہدایت کار کا دور ہے۔ ہدایت کار ہی ڈرامہ کے مسودے میں تھیٹر کے مختلف عناصر کے تعاون سے جان ڈالتا ہے۔ بیسویں صدی میں ہدایت کار نے ایک تخلیقی فن کار کی حیثیت سے ترقی کی۔ اسے یہ حیثیت ایک دم نہیں مل گئی بلکہ یہ صدیوں کے اِرتقاء کا نتیجہ تھی۔ پچھلی صدیوں میں کوئی نہ کوئی فرد ایسا ضرور ہوتا تھا جو تھیٹر کے مختلف عناصر میں جوڑ پیدا کرتا اس وقت اسے مرکزی حیثیت حاصل نہ تھی اور نہ ہی اسے وسیع اختیارات حاصل تھے۔ وہ کبھی تھیٹر کے مالک یا مینیجر کے روپ میں ہوتا تو کبھی ڈرامانگار یا اداکار کی شکل میں۔ عشرت رحمانی تحریر فرماتے ہیں کہ " قدیم تھیٹر میں ایک کارکن ایسا ضرور ہوتا تھا جس کو تمثیلی جماعت کی قیادت کے فرائض انجام دینا ہوتے۔ خواہ ڈرامانگار خود اس خدمت کو انجام دیتا یا اداکاروں کی جماعت کا ممتاز فرد یا ان سے الگ کوئی دوسرا فنداں " [1]

بیسویں صدی سے قبل ہدایت کار کو یہ مخصوص جگہ نہ مل سکی اس کے کئی اسباب تھے۔ مختلف فن کاروں نے تھیٹر کو اپنے مقصد کے حصول کے لیے استعمال کیا۔ مغرب کے تھیٹر میں مصوری اور موسیقی دو سو سال تک چھائی رہی۔ ڈرامانگاروں اور فن کاروں نے اپنی اپنی صلاحیت کے مظاہرے میں ہدایت کار کو پسِ پشت ڈال دیا۔ ہدایت کار، ڈرامانگار، اداکار تھیٹر کے مینیجر اور مالک کے حکم کا بندہ تھا اور اسے ایک اسسٹنٹ سے

---

[1] اردو ڈراما، تاریخ و تنقید۔ عشرت رحمانی صفحہ ۶۵

زیادہ حیثیت حاصل نہ تھی۔ اسے شہرت اسی وقت ملتی جب وہ ہدایت کار کے ساتھ ساتھ ڈرامانگار یا اداکار بھی ہوتا۔ غرض کسی ہدایت کار کی ڈرامانگاری اور اداکاری کی خوبیاں ہی اس کی شہرت کا سبب ہوتی تھیں۔

گورڈن کریگ نے ہدایت کار کو تھیٹر میں مرکزی حیثیت دی اور جیسے جیسے پیشہ کش نے ایک تخلیقی فن کی حیثیت سے ترقی کی، ویسے ویسے ہدایت کار کی حیثیت مسلّم ہوتی گئی۔ اب وہ کئی فنون کا ماہر اور وسیع اختیارات کا مالک تھا۔ شیلڈن چینے (Shelden Cheney) نے اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے کہ:

"ہدایت کار (Regissaer) جو فن تماشا کا ماہر ہوتا ہے، اپنے ۱۹۱۵ء سے تھیٹر میں سب سے زیادہ تخلیقی صلاحیت کا فن کار تسلیم کر لیا گیا"[1]

وال گلگڈ (Val Glelgud) نے بھی جدید دور میں ہدایت کار کی موجودگی کو تسلیم کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ اب جبکہ ڈرامانگار اور ہدایت کار کے تصادم کی گرد چھٹ چکی ہے اس حقیقت میں کوئی شبہ نہیں رہ گیا ہے کہ اچھائی یا برائی کے لیے ہدایت کار نے تھیٹر میں مستقل جگہ حاصل کر لی ہے"[2] وال گلگڈ جہاں گرینن ول بارکر (Granville Barker) کومی سرجی وسکی (Komisarjevesky) ٹائی رون گتھری (Tyron Guthrie) اور بیری جیکسن (Barry Jackson) جیسے ہدایت کاروں کی اعلیٰ تخلیقی صلاحیت کو سراہتے ہیں۔ اور شیکسپیر کی حیات نویں ہدایت کاروں کی خدمت کو بہت اہمیت دیتے ہیں، وہاں ہدایت کاروں کی

---

[1] The Theatre - Sheldon Cheney. p.p. 525

[2] The British Radio Drama Val Glelgud. p.p. 109.

اندھی تقلید اور بیجا مدح سرائی کو پسند نہیں کرتے۔ کلاسیکی ڈراموں کو جدید لباس میں جیخو ف کے ڈراموں کو غلط ماحول میں پیش کرکے ہدایت کاروں نے اچھا نہیں کیا۔ انھوں نے بہت سے ایسے ڈرامے تخلیق کیے جن میں سوائے ہدایت کاری کی نمائش کے اور کچھ نہ تھا۔ وال گلگڈ اس خیال کے حامی ہیں کہ ایسے اداکار منیجر
(Actor Managers) جن میں ہدایت کاری کی جملہ خوبیاں موجود ہیں وہ ہدایت کار کے تعاون سے بہتر نتائج برآمد کر سکتے ہیں۔

وال گلگڈ کا یہ خیال ٹھیک ہے کہ ایک بار تھیٹر میں ہدایت کار کے بغیر ڈرامے اسٹیج کیے جا سکتے ہیں مگر فلم اور ریڈیو میں ہدایت کار کے بغیر اچھے ڈرامے پیش نہیں کیے جا سکتے۔ ایک ہی وقت ایک ہی شخص اداکاری اور ہدایت کاری کے جوہر نہیں دکھا سکتا۔ فلم میں جو کوششیں ہوئی ہیں ان میں اسسٹنٹ کا تعاون شامل ہے۔ مگر اس طرح اعلیٰ تخلیقی فن پارے پیش نہیں کیے جا سکتے۔

جب سے نشری مراکز میں ریکارڈنگ کی سہولتیں میسر ہوئی ہیں ہدایت کاروں نے ایک ہی ڈرامے میں صرف ہدایت کاری، صوت کاری اور اداکاری کے جوہر دکھائے ہیں۔ ہدایت کار مختلف صدا کاروں کے ساتھ اسٹوڈیو میں ریڈیو ڈرامہ کے عمل میں شریک رہتا ہے۔ انھیں مائک سے دور اور قریب رکھتا ہے۔ مکالموں کی ریکارڈنگ کرنے کے بعد صوتی اثرات شامل کر دیے جاتے ہیں۔ "ہوا محل" میں اکثر ایسے ڈرامے نشر کیے جاتے ہیں جن میں ہدایت کار نے ہدایت کاری کے ساتھ اداکاری اور صوت کاری بھی کی ہے۔ کبھی کبھی صوت کاری اور ریکارڈنگ میں کسی دوسرے شخص سے مدد لی جاتی ہے۔ اور ہدایت کار خود کو صرف ہدایت کاری اور اداکاری تک ہی محدود رکھتا ہے۔ دراصل یہ کوششیں عام اور مختصر ڈراموں میں ہی کچھ کامیابی حاصل کرتی ہیں۔ ان ڈراموں میں نہ تو ریڈیو ڈرامے کے تمام امکانات اور تکنیکوں

سے فائدہ اُٹھایا جاتا ہے اور نہ ہی ہدایت کاری کو ایک تخلیقی فن کی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ مکمل ڈراموں میں ہدایت کار ضرورت پڑنے پر ایک آدھ مختصر رول ادا کر سکتا ہے۔ مگر اسے ہدایت کار کی حیثیت سے پورے وقت ڈرامائی عمل پر پوری توجہ مرکوز رکھنا پڑتی ہے۔ وہ ڈرامے جن میں صرف ایک دو ہی کردار ہوں اور ڈرامہ کی تخلیق میں صوتی اثرات اور مختلف تکنیکوں کی ضرورت نہ ہو ان میں ہدایت کار اپنے تجربہ کی بنیاد پر شرکت کر سکتا ہے۔ خاص طور سے براہ راست نشر کیے جانے والے ڈراموں میں ہدایت کار کی شمولیت خطرناک ہے۔ اسٹیج ڈرامہ میں باس ریہرسل (Dress Rehearsal) اور فلم ڈرامے میں ترتیبی اسٹوڈیو (Cutting room) کے بعد ہدایت کار آزاد ہوتا ہے۔ مگر ریڈیو ڈرامہ میں ہدایت کار کی ذمہ داری ڈرامے کے نشر یے کے بعد ہی پوری ہوتی ہے۔ اس لیے اگر ہدایت کار دوسرے عناصر پر توجہ مبذول کرتا ہے تو وہ اپنے فرائض سے پوری طرح عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

ریڈیو ڈرامہ کا ہدایت کار صرف ڈرامہ کے فن سے ہی نہیں بلکہ اداکاری اور تکنیکی آلات سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ انجینئر کی طرح صرف مشینوں کا علم ہی نہیں رکھتا بلکہ وہ یہ جانتا ہے کہ ڈراما صرف مشینوں اور آلات سے ہی وجود میں نہیں آتا وہ موقع اور مناسبت سے انھیں استعمال کرتا ہے۔ وہ اپنے تخیل اور وجدان سے ڈرامہ کو مختلف زاویوں سے دیکھتا ہے اور ڈرامہ کی روح تک پہنچتا ہے۔ پھر مختلف اجزا اور عناصر کے امکانات پر غور کرتا ہے۔ کبھی ان کا اضافہ کرتا ہے اور کبھی ان سے بچتا ہے اور ڈرامہ کو ایک نئی شکل دیتا ہے۔ اس سے غیر مطمئن ہو کر ترمیم و اضافہ کرتا ہے اور ان تمام چیزوں کا ایک بار پھر جائزہ لیتا ہے اور ڈرامہ کے بہاؤ اور روانی میں رکاوٹ پیدا کرنے والی ہر چیز کو علاحدہ کرتا ہے۔ ہدایت کار مختلف فنون کے امتزاج سے اپنے میڈیم کی حدود میں رہ کر ڈرامہ کو آخری شکل دیتا ہے۔ اور

یہ آخری شکل ڈرامہ کے مسودے، اداکار کی اداکاری، موسیقی کے سحر، صوت کی اثر خیزی اور مشینوں کی تکنیک سے کہیں بلند تر ہوتی ہے۔ وہ سامع کے تخیّل کو متحرک کرتی ہے اور سوچ و فکر کو دعوت دیتی ہے۔ فن کی اس اعلیٰ سطح پر ڈراما مسرت کے ساتھ بصیرت بھی عطا کرتا ہے۔ سکون کے ساتھ شعور بھی بخشتا ہے شیلڈن چینے نے ہدایت کار کے طریق کار (Method) کے بارے میں لکھا کہ:

"ہدایت کار کے مکمّل طریق کار کو بیان کرنا مشکل ہے، وہ محسوس اور غیر محسوس چیزوں سے کام لیتا ہے۔ اداکار، روشنی، مکالمے حرکت ماحول (Setting) توازن، تاکید، رفتار تضاد، وقفہ، تنوع سے کام لیتا ہے۔ ہدایت کار مہینوں کے ریاض سے ریہرسل سے پہلے اپنے تخیّل میں ڈرامہ کو ایک مرکز پر لاتا ہے۔ پھر اس کے اظہار کے لیے مناسب اداکار اور اسٹیج کا ماحول پیدا کرتا ہے۔ ریہرسل میں ڈرامہ کی رفتار کو کبھی ایک جگہ سست کرتا ہے تو دوسری جگہ تیز اور ایک مناسب موقع پر جب تماشائیوں کی توجہ ایک نقطہ پر مرکوز ہوتی ہے، اس وقت اداکاروں کی انتہائی تخلیقی صلاحیت سے مخصوص تاثر پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک جھٹکے سے صوتی تواتر (Sound sequence) بناتا ہے اور آخر میں اس کے پس منظر میں خاموشی سے کھیلتا ہے۔ پھر اسٹیج کو بھورے رنگ میں رنگین دیتا ہے اور اس لمحے کے لیے مناسب ڈراما نگار پر وجدان طاری ہوتا ہے وہ تھیٹر کے معاون عناصر کے لیے بلیغ اور گرانبار مکالمے تحریر کرتا ہے، اسٹیج کو بالکل خالی کر دیتا ہے۔ اس طرح ہدایت کار

Regisseur) مسلسل اور نہ ٹوٹنے والی کشش سے تھیٹر کا بہاؤ (
(FLOW of theatricality
پیدا کرتا ہے۔ جس سے اسٹیج کا فارم تشکیل پاتا ہے اور یہی فارم نئے اسٹیج کو پرانے اسٹیج سے ممیز کرتا ہے۔" [۱]

ریڈیو ڈرامہ کا ہدایت کار بھی سالوں کے تجربہ سے ڈراما تخلیق کرتا ہے مگر وہ ایک ڈرامہ پر دو یا تین مہینے تک کام کرتا ہے۔ اسی دوران میں اس کی توجہ بہت سے ڈراموں کے مطالعہ، ابتدائی تخلیقی دور، ریہرسل مائیکروفون ریہرسل اور ریکارڈنگ پر بکھری ہوتی ہے۔ وہ نظر آنے والے اسباب کی جگہ شناخت دینے والے عناصر پر اپنے ڈرامے کی بنیاد رکھتا ہے سماعتی فن کی حدود میں رہ کر بہتر سے بہتر ذرائع پیدا کرتا ہے۔ ڈرامے کی تخلیق کا خاکہ بنا کر مناظر، صوتی اثرات اور مختلف تکنیک کے بارے میں ضروری معلومات درج کرتا ہے۔ انجنیئر اور نغمہ کار سے اپنی خواہشات کی تکمیل چاہتا ہے۔

ہدایت کار پہلے پہل اپنے تخیل میں ڈرامہ کو مختلف شکل دے کر کسی ایک صورت کو پسند کرتا ہے۔ ابتدائی ریہرسل میں مکالموں کے تلفظ صدا کاروں کی صلاحیت اور ڈرامہ کے وقت پر نظر رکھتا ہے۔ بہتر نتائج کے لیے ابتدائی ریہرسل میں ڈراما نگار، نغمہ کار، انجنیئر اور صوت کار بھی ساتھ ہوتے ہیں۔ مکالموں میں تبدیلی، صوتی اثرات اور موسیقی کا تجزیہ اور ادائیگی کے مختلف پہلوؤں پر پھر سے غور کر لیا جاتا ہے۔ انجنیئر بازگشت اور صوتی ممکنات پر مفید مشورے دیتا ہے۔ ہدایت کار دوسرے فن کاروں کے مفید مشورے قبول کرتا ہے اور کبھی ان کو نئی شکل دیتا ہے۔

---

[۱] The Theatre Sheldon Cheney. p.p. 525-26.

دوسری ریہرسل میں ہدایت کار کی توجہ مکالموں کی ادائیگی پر مبذول رہتی ہے۔ وہ صداکاروں کو ایک دوسرے پر چھا جانے سے باز رکھتا ہے اور ایک دوسرے کے تعاون کے لیے تیار کرتا ہے۔ لے اور لہجے، اظہار و تذبذب کی اہمیت واضح کرتا ہے۔ بامعنی خاموشی کے اسرار سمجھاتا ہے۔ صوتی اثرات کے تعلق سے مکالموں کی ادائیگی کا انداز بتاتا ہے۔
مائیکروفون ریہرسل میں صوتی سطح، صوتی توازن، لفظی اور صوتی تصویر اور مختلف تکنیک اور تاثر پر توجہ رکھتا ہے۔ آخری بار تمام فنکاروں کو ان کے فرائض کے تمام پہلوؤں کو سمجھاتا ہے اور ریکارڈنگ سے قبل ڈرامے کے تمام مسائل کو حل کرتا ہے اور اس طرف سے بے فکر ہوکر ریکارڈنگ کی تیاری کرتا ہے۔
ریکارڈنگ کے وقت ہدایت کار کی ایک مسکراہٹ، سر کی جنبش اور ہاتھوں کا اشارہ فن کاروں کو بڑا حوصلہ دیتا ہے۔ اعتماد بخشتا ہے۔ ریکارڈنگ مشین پر ہدایت کار کی موجودگی بہت اہم ہے۔ وہ ڈرامے کی رفتار اور موڑ سے پوری طرح واقف ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ صوتی شور اور بامعنی خاموشی کی ڈرامائی عمل میں اہمیت ہے۔ انھیں کے تال میل سے دلچسپی قائم ہوتی ہے۔ ایک عام صلاحیت کا انجینئر صوتی شور کے وقت صوتی سطح کو کم اور دھیمے لہجے کے وقت صوتی سطح کو بلند کرکے ڈرامائی نقش کو بگاڑ دیتا ہے۔ وہ انجینئر جنھیں ڈرامے اور ڈرامے کی تخلیق سے لگاؤ ہے ان کے تعاون سے ڈرامے کی خوبی میں اضافہ ہوتا ہے۔
ہدایت کاری نازک آلات کے علم تک محدود نہیں۔ ہدایت کار کو نازک آلات سے زیادہ فن کاروں کے احساسات کا خیال رکھنا پڑتا ہے وہ اپنے تجربے، علم اور واقفیت سے دوسرے فن کاروں پر اپنی اعلیٰ صلاحیت کا سکہ جماتا ہے اور فراخ دلی سے ان کے مشورے قبول کرکے ان

کے دل میں جگہ پاتا ہے۔ ہدایت کار میں وہ گہری اپنائیت ہوتی ہے کہ جب وہ ڈراما نگار، صداکار اور دوسرے فن کاروں کے مشورے قبول نہیں کرتا تو وہ آزردہ نہیں ہوتے اور ہدایت کار کے تجربہ اور شعور پر بھروسہ کر کے اس کے آگے سر خم کر دیتے ہیں۔ وہ جب کسی مشکل میں ہوتے ہیں تو ہدایت کار ان کی رہنمائی کرتا ہے۔

ہدایت کار کی وسیع المشربی، فراخ دلی، بلیغ نظر اور بلند اخلاق اس کی اپنی صلاحیت کے ضامن ہیں۔ اسٹیج اور فلم ڈرامے میں کسی ایک عنصر کی شہرت کی وجہ سے دوسری کم درجہ یا شہرت کی چیزوں کو گوارا کر لیا جاتا ہے۔ مثلاً اداکار، ہدایت کار، نغمہ کار، یا کہانی کار کی شہرت سے اسٹیج یا فلم ڈراما قبول کر لیا جاتا ہے اس کے برخلاف ریڈیو ڈرامہ میں کسی بھی عنصر کی کھوٹ یا کمی پورے نقش کو بگاڑنے کا سبب بن جاتی ہے۔ ریڈیو ڈرامہ میں ہدایت کار کو بہت سے افراد اور بہت سے مواد سے کام لینا ہوتا ہے جیسے پروگرام ایگزیکیٹو، پروگرام سکریٹری، صداکار، صوت کار، ڈراما نگار، نغمہ کار، انجینیر، نقل نویس وغیرہ وغیرہ۔ ہدایت کار کی ایک مسکراہٹ، ایک خواہش ان تمام افراد کو ایک بار نہیں بار بار مصروف عمل رکھتی ہے۔ وہ دفتری پابندیوں کے باوجود اس کی ہر ممکن مدد کرتے ہیں۔ عظیم ہدایت کار روز پیدا نہیں ہوتے مگر جب پیدا ہوتے ہیں تو پھر بھلائے نہیں جاتے۔

ترتیب و تزئین (Editing and Dubbing)

ابتدا میں ریڈیو سے ڈرامے براہ راست نشر ہوتے تھے۔ ریکارڈنگ کی آسانی فراہم ہونے کے بعد ریڈیو ڈراموں کے معیار، صداکاروں کی سہولت اور ایک ہی ڈرامے کو مختلف نشری مراکز سے نشر ہونے کی ضرورت نے ڈراموں کی ریکارڈنگ کو فروغ دیا اور نشری ڈرامے بڑی تعداد میں

ریکارڈنگ کیے جانے لگے۔ خاص حالات میں ہی ریڈیو ڈرامے براہ راست نشر ہوتے ہیں۔ وال گاگنڈ ان ناقدین میں سے ہیں جو ریڈیو ڈراموں کو براہِ راست نشر کرنے کے حق میں ہیں۔ ان کے خیال میں صداکار جس وقت اپنا رول ادا کرتے ہیں تو ان کو احساس رہتا ہے کہ ہزاروں سامعین ان کا پروگرام سن رہے ہیں۔ سامعین اگرچہ صداکاروں کے سامنے نہیں ہوتے مگر ایک ربط ان کے درمیان رہتا ہے اور وہ اپنے رول کی ادائیگی میں کامیابی حاصل کرتے ہیں۔ مگر جب ڈراما ریکارڈ ہوتا ہے تو وہ دیکھتے ہیں کہ چند لوگ ہی ڈرامہ کو سن رہے ہیں اور کسی غلطی کو سدھارنا ممکن ہے تو ان کے جذبات سرد ہو جاتے ہیں۔ اس لیے ڈرامہ کو ریکارڈ کرنے سے معیار میں پستی آجاتی ہے۔

اس کے برخلاف ٹائرون گتھری (Tyron Guthri) کا تعلق اس دوسرے گروہ سے ہے — جو ڈرامے کو ریکارڈ کرنے کے حق میں ہے۔ اس گروہ کا خیال ہے کہ ریکارڈ کرنے سے غلطیوں کا امکان کم رہتا ہے اور ڈرامے اعلیٰ معیار قائم کر سکتے ہیں۔ صداکاروں اور اسٹوڈیو کی سہولت سے ڈرامے ریکارڈ کیے جا سکتے ہیں۔

بلاشبہ ریکارڈنگ کی آسانیوں کی وجہ سے ریڈیو ڈرامہ نے بہت ترقی کی ہے۔ مختلف اسٹوڈیو کا بہتر استعمال، بازگشت، مونتاژ، مناظر کا تواتر، فلیش بیک جیسی کتنی ہی تکنیک نے ریڈیو میں فروغ پایا۔ صوت اور موسیقی نے ریڈیو ڈرامے کے امکانات میں روشن اضافے کیے۔ بمبئی کلکتہ مدراس، دہلی، لکھنؤ جیسے شہروں میں جہاں فلم یا اسٹیج کی ہل چل ہے وہاں ان فنون کے اداکاروں کو ان کی سہولت کے مطابق ریڈیو ڈرامہ میں شریک ہونا ممکن ہے۔ فلم اور اسٹیج کے کتنے ہی اداکار ریڈیو کی تخلیق میں حصہ لیتے ہیں۔ ریکارڈنگ کی آسانی اور استعمال سے ریڈیو ڈرامے نے فلم ڈرامے

کی شکل میں ترقی کی۔ ریڈیو ڈرامہ پر، فلم ڈرامہ کی طرح، مکمل طور سے توجہ نہیں دی جاتی۔ بلکہ مختصر مختصر ٹکڑوں کی شکل میں ڈرامہ ریکارڈ کر لیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ان ٹکڑوں کو ہدایت کار کی مرضی کے مطابق ایک سلسلہ میں جوڑ دیا جاتا ہے۔ نشریہ سے قبل پورا اطمینان کر لیا جاتا ہے کہ کوئی گوشہ بکھرا اور کوئی ٹکڑا علاحدہ نہیں رہ گیا۔ ریکارڈ کرنے سے جہاں اور آسانیاں میسر ہوئیں، وہاں ان میں صوتی اثرات کے استعمال اور مکمل ڈراموں کی تخلیق میں معیار کا خیال رکھنا ممکن ہو گیا۔ لفظی ٹکڑوں اور صوتی اثرات کے ساتھ ساتھ بجا کر مقررہ حصوں اور ٹکڑوں میں پوری صحت کے ساتھ صوتی اثرات شامل کر لیتے ہیں اگر کوئی غلطی رہ جائے تو اسے دوبارہ مٹا کر نیا منظر ریکارڈ کر لیتے ہیں۔

ریکارڈنگ سے ایک اور سہولت میسر آتی ہے۔ ضرورت کے مطابق پروگرام میں تبدیلی کی جا سکتی ہے اور ہدایت کار آخری لمحہ تک پروگرام کو بہتر سے بہتر بنا سکتا ہے۔ میری "گیتوں بھری کہانی" "درد کے سائے" کا بنیادی گیت (Theme song) نہ مل سکا اس کے باوجود گیتوں بھری کہانی کی ریکارڈنگ تو ہو گئی مگر اس کا خلا اپنی جگہ موجود تھا۔ اتفاق سے نشریہ کے دن میں ڈیوٹی پر تھا ادھر گیتوں بھری کہانی نشر ہو رہی تھی اور میں بے خیالی میں ٹیبل پر رکھے ریکارڈ دیکھ رہا تھا۔ اتفاق سے وہ ریکارڈ مل گیا اور میں نے بغیر کسی گھبراہٹ یا عجلت کے اناؤنسر کو کہانی کے مسودے میں وہ مقام بتا دیا جہاں اسے چلتے ہوئے ریکارڈ کو فیڈ آؤٹ اور اس ریکارڈ کو فیڈ آن کرنا تھا۔ اناؤنسر نے کمال ہوشیاری سے ریکارڈنگ کو مناسب جگہ بجایا اور اس کے بعد کہانی دوبارہ شروع ہو گئی۔ میں نے ان ساتھیوں سے جو گیتوں بھری کہانی سن رہے تھے۔ اس اضافے کے بارے میں معلوم کیا اور ان کے جواب سے احساس ہوا کہ وہ کہانی میں اضافے سے واقف نہیں تھے۔

طویل ڈراموں میں اور خاص کر سے نفسیاتی ڈراموں اور مونولاگ ٹکڑوں میں ریکارڈ کرنے سے اعلیٰ معیار قائم کیا گیا ہے ریڈیو میں ایک ایک لمحہ قیمتی اور اہم ہے۔ غیر ضروری وقفوں کو نکالنا اور بامعنی وقفوں کے شامل کرنے، مکالموں کے سدھارنے اور صوتی توازن قائم کرنے کی آسانی سے ریڈیو ڈرامہ کے جذب و اثر میں اضافہ ہوتا ہے۔

ترتیب (Editing)

جب ریڈیو ڈرامہ کو ٹکڑوں میں ریکارڈ کرتے ہیں تو کوشش کے باوجود بھی ان ٹکڑوں میں غیر ضروری وقفے آجاتے ہیں اور تلفظ اور لہجہ کی غلطیاں رہ جاتی ہیں۔ کہیں مکالموں کی ادائیگی میں دو صداکار ایک دوسرے کا ساتھ نہیں دیتے ہیں تو کہیں مکالمے ایک دوسرے پر چھا جاتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ گفتگو سمجھ میں نہیں آتی۔ بعض ہدایت کار ایک ہی ٹکڑے کو کئی بار ریکارڈ کرتے ہیں اور وہ ٹکڑا جو زبان اور ادائیگی کے لحاظ سے پاک صاف ہے اسے ڈرامہ میں شامل کر لیتے ہیں۔ بہتر یہ ہے کہ ایک ٹکڑے کو دوبارہ ریکارڈ کرنے سے قبل پہلا ٹکڑا مٹا (erase) دیں۔ ورنہ بہت سے ٹکڑوں میں سے کوئی ایک ٹکڑا منتخب کرنا مشکل ہو جاتا ہے ۱۹۶۷ء میں عید الفطر کے موقع پر جب میں نے پہلی بار اپنے فیچر کی ہدایت کاری کی تو ایک ایک منظر کے کئی ٹکڑے ریکارڈ کر لیے۔ اس انتخاب کے دقت نہ صرف وقت زیادہ صرف ہوا اور الجھن پیدا ہوئی بلکہ فیچر کے دوسرے پہلوؤں پر پوری توجہ نہ دی جاسکی۔ اس کے برخلاف مختلف صوبوں میں برسات میں گائے جانے والے گیتوں کے خصوصی پروگرام کی ہدایت کاری میں اس بات کا خاص خیال رکھا کہ غیر ضروری حصے تکلیف کا باعث نہ بنیں جو ٹکڑا مناسب نہ ہوتا اسے مٹا کر دوسرا ٹکڑا ریکارڈ کر لیتا۔ ترتیب کے

وقت فیچر کے تمام پہلوؤں پر توجہ دی جا سکی اور یہ پروگرام مختلف صوبوں کی تہذیب و معاشرت، رسم و رواج کا آئینہ بن گئے۔

ڈرامہ کے ایسے ٹکڑے جن کو بار بار ریکارڈ کرنا ممکن نہیں یا ان کی اگلی ریکارڈنگ میں موجودہ معیار بھی پُرشبہ ہے تو ان کو مٹانا نامناسب نہیں۔ اس لیے یہ ابتدائی ٹکڑے اسی وقت مٹائیں جب ان سے بہتر ٹکڑے ریکارڈ ہو جائیں۔ ہیوی الیکٹریکلس پر ریڈیو ڈاکومینٹری "مشینی دنیا کی سیر" میں نت نئی پریشانیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ مختلف ورکس شاپ میں بے شمار مشینیں نصب تھیں۔ اہم اور دیوپیکر مشینوں سے بہت ہلکی آواز پیدا ہوتی اور ان اصوات سے ان مشینوں کی اہمیت کا کوئی اندازہ نہیں ہوتا۔ ایک ہفتے تک مستقل ریکارڈنگ کرنے کے باوجود میں اپنے موجودہ سرمائے سے مطمئن نہیں تھا۔ خیال آتا کہ انہیں مٹا دیں۔ مگر تمام تر کوشش کے بعد اندازہ ہوا کہ ابتدائی دنوں میں ریکارڈ کیا ہوا مواد زیادہ بہتر تھا اور اسی سے ہیوی الیکٹریکلس کی صوتی تصویر پیش کی۔

امتزاج اور تزئین

ڈبنگ (Dubbing) کے ذریعہ ریکارڈ کیے ہوئے مواد میں ربط و تسلسل پیدا کیا جاتا ہے۔ مختلف ٹکڑوں کو جوڑا اور ان کی خرابی کو دُور کیا جاتا ہے۔ اس کے ذریعہ جہاں ریکارڈنگ میں اضافہ ممکن ہے، وہاں صوتی اثرات اور موسیقی کو مواد کے ساتھ اور پس منظر میں شامل کرنا ممکن ہے۔ دور دور تک بکھرے ٹکڑے، جملے، فقرے حیرت انگیز طور پر اکٹھا کر لیے جاتے ہیں اور مناسب جگہ پر رکھ دیے جاتے ہیں۔ یہ کام مینا کاری سے کسی بھی طرح کمتر درجہ کا نہیں۔ سادہ اصوات میں ڈرامائیت پیدا کرنے میں ڈبنگ بہت اہم اور کارآمد ہے۔

ڈبنگ کے لیے مشینوں اور ان کے نتائج کا علم بہت ضروری ہے۔ ریکارڈنگ مشین اور ریکارڈ اور ٹیپ بجانے کی مشین سے نئی ریکارڈنگ کرنا یا ایک ہی ریکارڈنگ کی کئی کاپیاں تیار کرنا ممکن ہے۔

جس مشین پر ماسٹر کاپی یا اصلی کاپی تیار کرتے ہیں۔ اس سے دوسری مشینوں کا تعلق جوڑ لیتے ہیں۔ دوسری مشینوں پر بجائے جانے والے ٹیپ ریکارڈ اور مکالمے اس مشین پر نمودار ہوتے ہیں اور ریکارڈ کیے جا سکتے ہیں۔ اگر دو مشینوں کا تعلق جوڑا گیا ہے تو اصل مشین پر ایک ٹکڑے کے بعد دوسرا ٹکڑا جوڑا جا سکتا ہے۔ اس کے برخلاف اگر کئی مشینیں اصل مشین سے جڑ گئی ہیں تو مکالموں اور صوتی اثرات کو حسب ضرورت ابھارا اور دبایا جا سکتا ہے۔

مشین کے استعمال سے قبل رفتار، آواز اور ریکارڈ کرنے کی رفتار کی جانچ کر لیتے ہیں۔ کبھی مشین کی خرابی سے ریکارڈ اپنی اصل رفتار پر نہیں بجتے اور ان کی خاصیت میں فرق آ جاتا ہے۔ کچھ مشینوں کے اسپیکر اصل آواز کو ظاہر نہیں کرتے اس لیے ریکارڈنگ کرتے وقت اس کے معیار کا اندازہ نہیں ہوتا۔ یہ دیکھ لینا بھی ضروری ہے کہ مشین عام رفتار پر چل رہی ہے۔ یا دوہری رفتار پر۔ ضرورت کے مطابق رفتار گھٹا بڑھا دینے سے دوبارہ ریکارڈ کرنے کی زحمت سے نجات مل جاتی ہے۔ مشین کے ریکارڈ کرنے اور ہٹانے کے مقامات اچھی طرح دیکھ لیں تاکہ غیر ضروری وقفے اور ٹکڑے کٹ جانے کا خوف نہ رہے۔

اصل مشین اور دوسری مشینوں کی صوتی سطح مقرر کر کے کام شروع کریں۔ ریکارڈنگ کے دوران ریکارڈنگ اور سماعت (Listening) کی سطح وقفہ وقفہ سے سن لینے سے اس کی خوبی اور خامی ظاہر ہو جاتی ہے۔

کچھ ٹکڑے مختلف سطحوں پر ریکارڈ ہوتے ہیں اور ان مختلف سطحوں کے ٹکڑوں کو ایک سلسلہ میں شامل کیا جاتا ہے۔ اگر ان کو ان کی اصلی حالت

میں جوڑ دیا جائے تو صوتی سطح ایک دم گرتی اُٹھتی معلوم ہوتی ہے۔ ریڈیو پر دھماکوں کا احساس ہوتا ہے اور سامعین کو ناگوار معلوم ہوتا ہے۔

لیکن اونچی آوازوں کو کم سطح پر ریکارڈ کرنے یا ریکارڈ کرنے والی مشین کی سطح بڑھانے سے روانی اور ہمواری پیدا ہو سکتی ہے۔

اس بات کا خاص خیال رکھیں کہ آواز ڈوبتی اور ابھرتی معلوم نہ ہو۔ زری سبینٹر پر اپنے فیچر "سنہرے تار"، "روشن موتی"، میں، میں کئی جگہ اس بات کا خیال نہیں رکھ سکا۔ مگر مارچ ۱۹۶۹ء میں منعقد کیے گئے مشاعرے کی ڈوبنگ ان برائیوں سے پاک تھی۔

اگر ڈبنگ میں کوئی خرابی آرہی ہے تو اسے ابتدا ہی میں ٹھیک کرلیں کیونکہ چھوٹی سی غلطی بھی ریڈیو پر مبالغہ سے ظاہر ہوتی ہے۔ دوبارہ ریکارڈ کرنے سے پہلے دیکھ لیں کہ پہلا ٹکڑا پوری طرح مٹ گیا ہے اور اس سے پہلے پروگرام کی صوتی سطح دوبارہ ریکارڈ کرنے والے مواد کی صوتی سطح سے ہم آہنگ ہے ڈبنگ میں یہ خیال رہنا چاہیے کہ اصل مواد نہ مٹ جائے۔ وہ مواد جو دوبارہ ریکارڈ نہیں کیا جا سکتا اس کے مٹ جانے سے بڑی مشکل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ میں اپنے عید الفطر کے فیچر کا ذکر کر چکا ہوں۔ اس فیچر کو عید سے قبل ریکارڈ کر لیا گیا تھا۔ حقیقت کے اظہار کے لیے اس کی ابتدا میں تیس سیکنڈ کا وقفہ چھوڑ دیا تھا۔ جس میں عید گاہ میں ریکارڈ کی گئی عید کی نماز کی تکبیر شامل کرنا تھی۔ صبح عید کو تکبیر ریکارڈ کی اور اسے اسٹوڈیو میں ڈبنگ کے ذریعہ فیچر میں شامل کرنا چاہا۔ اتفاق سے اصل فیچر سے ایک جملہ " اور نماز ختم ہوئی"، مٹ گیا۔ فیچر کے نشریہ میں کم وقت تھا اور صداکار جس کی زبان سے یہ جملے ادا ہوئے تھے وہ شہر سے باہر تھا۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ کیا کیا جائے۔ اگر اسے اسی طرح نشر کیا جاتا

تو فیچر میں ابہام پیدا ہو جاتا۔ آخر میں نے اپنی آواز میں منی ٹیپ مشین
(Mini tape recorder) پر یہ جملہ کئی دن پر ریکارڈ کیا
اور ان میں سے ایک مناسب ٹکڑے کو فیچر میں جوڑ دیا۔ یہ فیچر ریڈیو کے
ساتھیوں نے بھی سنا، مگر کسی نے اس فرق کو محسوس نہیں کیا۔ مگر تقریروں
میں اس قسم کا اضافہ ممکن نہیں۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر کی ریڈیو تقریر "بھوپال اور
نسخۂ حمیدیہ" کی ڈبنگ میں اصل تقریر سے "غالب نے" مٹ گیا۔ میں
نے پہلے پیراگراف سے "غالب نے" ایک دوسرے ٹیپ پر ریکارڈ کیا،
اور اسے اصل ٹیپ میں جوڑا تو آواز تبدیل ہو گئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ
پہلی کاپی میں آواز اپنی اصلی حالت میں ہوتی ہے۔ اس اصل کاپی سے
جتنی کاپیاں بنائی جائیں گی اور یہ آواز اپنے ماخذ سے جتنی دور ہوتی جائے گی
اس کی صحت میں فرق آتا جائے گا۔ صرف ایک راستہ تھا کہ استاد محترم کو ریکارڈ
کرنے کی دوبارہ زحمت دی جائے مگر وقت تھوڑا تھا اور اس ریکارڈنگ
کی کاپیاں اندور، رائے پور، جبلپور، اور گوالیار بھیجنا تھیں تاکہ وہاں سے
وقت مقررہ پر نشر ہو سکیں۔ اس کی صورت یہ نکالی کہ ان الفاظ کو دوسرے
ٹیپ سے اصل ٹیپ پر ڈب کرنے کے بجائے دوسرے ٹیپ کے ریکارڈ
کیے ٹکڑے کو کاٹ کر اصل ٹیپ میں جوڑ دیا اور جب تقریر کو دوبارہ سنا
تو کوئی فرق معلوم نہ ہوا۔

جس شخص نے اصل مواد ریکارڈ کیا ہے اگر وہی اس کی ترتیب اور
تزئین کرے تو زیادہ مناسب ہے۔ ریکارڈ کے ٹکڑے، ان کی تعداد اور
دوسری خاص باتیں اس کے ذہن میں محفوظ رہتی ہیں۔ کسی دوسرے شخص
نے یہ کام کیا تو نہ صرف وقت ضائع ہوگا بلکہ اس کی بہت سی خوبیاں ضائع
ہو جائیں گی۔ کسی بھی پروگرام کی کامیابی کا بڑا حصہ اس کی ترتیب اور تزئین
پر منحصر ہے۔ ہدایت کار یا تو خود اس فرض کو انجام دیتا ہے یا اپنی موجودگی میں
انجینیر یا کسی دوسرے فرد سے یہ کام لیتا ہے۔

خاتمہ

بیسویں صدی میں نشریات کا آغاز ہوا اس نے ترقی کرکے ایک میڈیم کی حیثیت اختیار کرلی۔ نشریات نے انسان اور اس کی تمام سرگرمیوں کا احاطہ کیا تو تاجروں، ناشروں، صحافیوں، عالموں، تھیٹر کے مالکوں، فلم سازوں کھیل کود کی تنظیموں کو خدشہ ہوا کہ نشریات سے ان کے مفادات کو نقصان پہنچے گا۔ اس لیے انھوں نے نشریات کی سخت مخالفت کی۔ رفتہ رفتہ حقیقت عیاں ہوئی کہ ریڈیو دوسرے عوام الناس کے ترسیل کے ذریعوں کا رفیق اور علوم و فنون کے فروغ کا ذریعہ ہے۔ اب وہ وقت آگیا ہے کہ ہر ملک و قوم کے لیے نشریات خوشحالی کی ایک علامت ہے اور سب ہی اس کی عظیم تعمیری صلاحیتوں کے قائل ہیں۔

ہندستان میں نشریات کا آغاز شوقیہ کلبوں سے ہوا۔ بعد میں انڈین براڈکاسٹنگ کمپنی قائم ہوئی۔ جب اس کمپنی کا دیوالہ نکل گیا تو سرکار نے نشریات کی سرپرستی کی۔ آل انڈیا ریڈیو دنیا کی عظیم نشریاتی تنظیموں میں سے ایک ہے اور اپنے قوانین و ضوابط (Code) کا پابند ہے۔ آل انڈیا ریڈیو نے علوم و فنون کی سرپرستی کی ہے اور ملک کی تعمیر اور ترقی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ہے۔ ریڈیو سے ڈرامے، فیچر اور ڈاکومنٹری کے قومی پروگرام نشر ہوتے ہیں۔ جشن تمثیل کے علاوہ ریڈیو ڈراماتی ہفتوں اور عام ڈراموں کے پروگراموں میں اعلیٰ ڈراماتی تخلیقات نشر کی جاتی ہیں۔

ڈراما ایک قدیم فن ہے اور آج بھی پہلے سے کہیں زیادہ ترقی یافتہ ہے۔ ڈرامے میں فسانے کی طرح کہانی، پلاٹ، کردار، مکالمے اور سٹینگ ہوتی ہے۔ مگر ڈرامے میں قصہ مختصر وقت میں، تماشائیوں کی موجودگی میں، اسٹیج پر اداکاروں کے ذریعہ پیش ہوتا ہے۔ اس پیش کش میں دوسرے فنون، جیسے موسیقی اور مصوری وغیرہ بھی شریک ہوتے ہیں اور ہدایت کار ان سب

کے امتزاج سے ڈرامے پیش کرتا ہے۔ ڈراما اسٹیج کے بغیر بے جان ہے۔
ڈرامے کی کامیابی اسٹیج کی موزونیت پر منحصر ہے۔ جہاں تک ڈراما نگار کا
تعلق ہے وہ ڈرامے کے لیے ایک خاکہ تیار کرتا ہے اور ہدایت کار اس
میں مختلف رنگ روپ بھرتا ہے۔ ڈراما نگار خاکے کی تیاری میں ایجاز و
اختصار کا خیال رکھتا ہے۔ وہ مختصر واقعات اور کرداروں کے انتخاب
اور ربط و تسلسل سے زندگی کے کسی گوشے کو پیش کرتا ہے جس سے مکمل زندگی
کی عکاسی ہوتی ہے۔ ڈراما نگار کو اس بات کی اجازت نہیں کہ وہ ناول نگار
کی طرح خود کو پلاٹ اور کرداروں سے وابستہ کرے۔ اس لیے ڈراما نگار مختلف
ڈرامائی طریقوں اور مفاہمتوں سے ان پابندیوں پر قابو پاتا ہے اور تماشائی
اس سے تعاون کر کے اسے تسلیم کرتے ہیں۔

ڈرامے میں کشمکش اور تصادم کو خاص طور سے اہمیت دی جاتی ہے۔
اور نزاعی مسائل پیش ہوتے ہیں۔ واقعات حیرت اور تعجب، تجسّس اور تجسّس
کی فضا میں پیش ہوتے ہیں۔ کہانی آغاز، الجھاؤ، منتہا اور تنزل سے ہوتی
ہوتی انجام کو پہنچتی ہے۔ ڈراما نگار اظہار و اخفا، متوازیت اور تضاد اور
ڈرامائی ابہام سے دلچسپی پیدا کرتا ہے۔ اگرچہ ڈراما ایک معروضی فن ہے،
لیکن اس کے باوجود ڈراما نگار کرداروں اور ڈرامے کے مرکزی خیال سے
اپنے تصوّرات کو فنی طریقے سے پیش کرتا ہے اور زندگی سے متعلق اپنا نقطۂ نظر
واضح کرتا ہے۔ ملکی خصوصیات، اصول و قوانین، موضوع اور مواد، حلقۂ و
حجم، کردار اور پلاٹ، میڈیم اور فنِ پیش کش کی بنیاد پر مشرق اور مغرب میں
ڈرامے کی بہت سی اقسام کی گئی ہیں۔ ان میں سے کچھ وقت کے ہاتھوں ختم ہو
گئیں، کچھ ابھی تک باقی ہیں۔ اور نئی اصناف کے ساتھ زندہ ہیں۔

یونان اور ہندستان ڈرامے کے قدیم مرکز ہیں اور ان ملکوں میں
لازوال ڈرامائی فن پارے اور تنقیدی کارنامے پیش کیے گئے ہیں۔ سنسکرت

ڈرامے کے زوال کے بعد ہندستان میں ڈرامے کی روایت پر تاریخی سایہ آگیا اور لوک ڈرامے کی شکل میں ڈرامے کی پست شکل زندہ رہی۔ اردو میں واجد علی شاہ اور امانت کے یہاں ڈرامے کی مقامی روایت پروان چڑھتی ہے۔ بمبئی میں مغرب کے زیر اثر جدید ڈرامے کی بنیاد پڑتی ہے۔ پارسی سرمایہ دار ڈرامے کو اسٹیج دیتے ہیں۔ مگر تھیٹر میں رنگ اور روپ کے طوفان، خیرہ کردینے والی ظاہری چمک دمک اور اچھل کود میں اردو ڈراما فنی بلوغیت سے محروم رہ جاتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فلم کے آتش خانوں کے آگے پارسی تھیٹر کے الاؤ سرد ہو جاتے ہیں۔

انھیں دنوں ریڈیو ڈرامے کا فروغ ہوتا ہے مگر ڈرامے کے صدیوں کے تصورات ریڈیو ڈرامے کی مقبولیت میں حائل ہوتے ہیں۔ اس سے قبل بھی ڈرامے میں فکر و فن کے انقلابات آتے تھے مگر اس درجہ تبدیلیاں پیدا نہ ہوئی تھیں۔ فلم نے اداکاروں اور تماشائیوں کے درمیان خلیج پیدا کر دی اور ریڈیو نے تماشائیوں سے آنکھیں بھی چھین لیں۔ ابھی تک اسٹیج ڈرامے میں ڈرامے کا عمل نظروں کے سامنے پیش ہوتا تھا۔ تماشائی موقع و محل، متخاطب و مخاطب حاضر و غائب سے واقف رہتے تھے۔ بہت سی ان کہی باتیں، خاموش عمل، ڈرامے کے عمل پر اثر انداز ہوتے تھے۔ ریڈیو ڈرامے میں ہر چیز کے اظہار کی ضرورت پیش آئی۔ مکالمے اس ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔ صوتی اثرات اور موسیقی بھی ماحول و موڈ بناتے ہیں۔ کردار ایک دوسرے کا نام لے کر گفتگو کرتے ہیں۔ اسی طرح لوگوں کی موجودگی اور عمل، ان کی آمد و رفت بیان کرتے ہیں۔ اسٹیج ڈرامے میں تماشائی کان اور آنکھ پر بھروسہ کرتے ہیں اور ریڈیو ڈرامے میں صرف کان پر۔ اس لیے اسٹیج ڈراما بصری فن اور ریڈیو ڈراما سماعی فن کا اتباع کرتا ہے۔ ریڈیو ڈراما نگار اجتماعی نفسیات سے جذبات کو متحرک کرتا ہے اور ریڈیو ڈراما نگار دور دور تک بکھرے سامعین کی عقل کو اپیل کرتا ہے۔ اور ان کی توجہ، تجزیے اور تحریک کے لیے اکساتا ہے۔ اسٹیج ڈراما

کی کامیابی میں تخیل آبیزی ضروری ہے اور ریڈیو ڈرامے میں تخیّل خیزی ہی اس کی کائنات ہے۔ ریڈیو ڈرامے کا سوئچ یوں تو ریڈیو سے کھولتا ہے، مگر اس کا عمل سامع کے تخیّل میں پیش ہوتا ہے۔

ریڈیو ڈرامے نے دنیائے فن میں قدم رکھا تو اس پر سخت اعتراضات کیے گئے۔ اسے حواس کی تسکین کے ناقابل، یک سمتی، ضمنی اور چھوٹا، ڈرامائی خوبیوں، تخلیقی عظمت، انداز اور اسلوب سے عاری کہا گیا۔ کچھ ناقدین نے کہا کہ ریڈیو ڈراما بلندی و پستی نہیں دکھا سکتا اور وہ مکمل ڈراموں کی تخلیق کی راہ میں حائل ہے۔ ان اعتراضات میں ڈرامے کے غلط تصوّرات اور اسٹیج ڈرامے کے تصوّرات کا تصور تھا، جن کی وجہ سے ریڈیو ڈرامائی تصوّرات ترقی نہیں کر سکے۔ ریڈیو ڈرامے نے عصری میلانات اور تقاضوں کو پورا کیا۔ اس نے مختلف حواس کو تسکین بخشی۔ اس نے مختصر ڈرامے کی طرح کم وقت اور محدود دائرے میں رہ کر زندگی کے کلّی تصور کا شعور دیا۔ اس نے زمان و مکان، بلندی و پستی اور ظاہر و باطن کو اسیر کر لیا اور ثابت کر دیا کہ ریڈیو ڈرامہ ڈرامے کے بنیادی تصورات پیش کرنے کے قابل ہے اور تکنیک و فن کے اعتبار سے وہ کسی بھی ڈرامے کا مقابلہ کر سکتا ہے۔

ریڈیو ڈراما بھی اسٹیج ڈراموں کی طرح اسٹیج کی چیز ہے اور ریڈیو اسٹوڈیو اس کا اسٹیج ہے۔ مختلف خوبیوں کے اسٹوڈیو اور مائیکروفون فیڈر بورڈ کے ذریعہ کنٹرول کیے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعہ پیش منظر، پس منظر، مبسوط منظر، دور منظر، قریب منظر، دوہرا عمل، ظاہر و باطن کو پیش کرنا ممکن ہے۔ طویل فاصلے اور زمانے پلک جھپکتے گزر جاتے ہیں۔ مناظر کے تواتر، فلیش بیک اور مونتاژ کے ذریعہ واقعات کو مختلف پہلوؤں سے، مختلف ترتیب سے اور مختلف انداز سے پیش کرنا ممکن ہے۔ ریڈیو ڈرامے فلم ڈراموں کی طرح چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں کی شکل میں ریکارڈ کیے جاتے ہیں۔ بعد میں ترتیب اور تزئین سے ان کو ایک سلسلہ میں جوڑ دیا جاتا ہے۔ ہدایت کار، ڈرامانگار، صداکار،

صوت کار، موسیقار اور دوسرے بہت سے فنکاروں کے اشتراک اور کوشش سے ریڈیو ڈراما تکمیل کو پہنچتا ہے۔ اور کسی ایک عنصر کی کمی یا خرابی اس کے تاثر پر اثر انداز ہوتی ہے۔

ریڈیو نے مختلف میڈیموں جیسے اسٹیج، فلم، ٹیلی ویژن اور ادب کے لیے لکھی ہوئی ڈراماتی اور غیر ڈراماتی اصناف کو بھی ریڈیو ڈراماتی شکل میں نشر کیا ہے۔ اس کے علاوہ ریڈیو ڈرامے کی بھی اپنی اصناف ہیں۔ اس اعتبار سے ریڈیو ڈراما روپ، ریڈیو ڈراماتی مونولاگ، ریڈیو ڈرامہ، ریڈیو فیچر، ریڈیو ڈاکومینٹری، مزاحیہ، ریڈیو نیوز ریل، ریڈیو رپورتاژ، ریڈیو ڈرامے کی مختلف اصناف ہیں۔

ریڈیو ڈراما کا صنفی تصور روپ اس حقیقت پر منحصر ہے کہ اس میں مختلف میڈیموں کے لیے لکھی ہوئی ڈراماتی اور غیر ڈراماتی اصناف کو اس طرح ریڈیو ڈرامے کی شکل میں نشر کیا جاتا ہے کہ ان کا اپنا اصل نقش قائم رہتا ہے۔ ریڈیو سے رہس، کلاسیکی ڈراموں، رومانی ڈراموں، جدید ڈراموں، ایکانکی ڈراموں، فلم اور ٹیلی ویژن ڈراموں کے ریڈیو روپ اور ناولوں اور افسانوں اور مثنویوں کے ریڈیو ڈراما روپ نشر ہوتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ روپ کا مطلب صرف طویل کو مختصر کرنا یا اسٹیج کے اشاروں اور ناولوں کے بیانوں کو کم کرنا نہیں بلکہ ان پہلوؤں کو ریڈیو ڈراما روپ میں اجاگر کرنا ہے جن پر ان تخلیقات کے اصل حسن کا دارومدار ہے۔ ریڈیو ڈراما روپ میں اعلیٰ درجہ کی ڈرامائیت ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈراماتی مونولاگ خود کلامی اور بات چیت کی تکنیک اور اسلوب پر لکھے گئے ہیں۔ اس میں ڈراماتی مقرر کی پل پل بدلتی ہوئی ذہنی کیفیت بیان کی جاتی ہے اور وہ گہرے ڈراماتی تاثر کی حامل ہوتی ہے۔ اکثر ڈراماتی مونولاگ میں مقرر خاموش سامع یا سامعین سے مخاطب ہوتا ہے۔ اس میں سامع کی موجودگی یا حرکت کا احساس تو ہوتا ہے مگر سامع خاموش رہتا ہے۔ ڈراماتی مقرر مختلف طریقوں سے خود کو بے

نقاب کرتا ہے۔ ڈرامائی مونولاگ میں عمل بھی ہوتا ہے اور داخلی کشمکش بھی اس سے صرف ایک ہی کردار کی شخصیت واضح نہیں ہوتی بلکہ دوسرے کرداروں پر بھی روشنی پڑتی ہیں۔ ریڈیو ڈرامائی مونولاگ ریڈیو ڈرامے کی مخصوص اور محبوب صنف ہے جو ڈرامائی تاثر سے بھرپور ہوتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے نے پلاٹ کی تشکیل اور سیرتوں کی تعمیر میں ڈرامے اور افسانے سے استفادہ کیا ہے اور اسے دونوں فنون کی اعلیٰ خوبیاں حاصل ہیں۔ ریڈیو ڈراما جدید ڈرامے اور کلاسیکی ڈرامے کی طرح اس وقت شروع ہوتا ہے جب بہت کچھ ہو چکا ہے اور انجام قریب ہے۔ واقعات کی پیش کش اور رفتار میں ایکانکی ڈرامے کا ایجاز و اختصار، ربط اور تسلسل ہوتا ہے۔ اس میں تنوع سے زیادہ گہرائی ہوتی ہے۔ ریڈیو ڈراما فرد کے تخیل کو حرکت دے کر تصویر کاری میں مصروف کرتا ہے اور سامع اپنی پسند کے مطابق آوازوں کو جسم و جان دیتا ہے۔ ریڈیو ڈرامے انسانی عقل کو متوجہ کرتے ہیں اور عمل پر اکساتے ہیں۔ ریڈیو ڈرامے کی اسٹیج ڈرامے کی طرح بہت سی اصناف ہیں۔ ریڈیو ڈرامے حقیقی بھی ہوتے ہیں اور تصوری بھی۔ انھیں نظم اور نثر میں لکھا جاتا ہے۔

ریڈیو فیچر کا صنفی تصور موضوع کے حقیقی اظہار پر قائم ہے۔ اس میں ڈرامے اور تصور کے تکنیکی حربے استعمال ہوتے ہیں۔ اس میں حقائق کو دلچسپ طریقہ سے پیش کیا جاتا ہے۔ اچھے فیچر حقیقت اور تخیل کے بہترین امتزاج سے وجود میں آتے ہیں اور ڈرامائی تاثر پیدا کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈاکومینٹری بھی ریڈیو فیچر کی طرح ریڈیو ڈرامے کی ایک صنف ہے۔ اس کا صنفی تصور بھی حقائق کی ڈرامائی پیشکش پر قائم ہے۔ اس میں فیچر سے زیادہ دستاویزی مواد شامل کیا جاتا ہے۔ ریڈیو ڈاکومینٹری نے فلم ڈاکومینٹری اور ریڈیو فیچر سے اثر قبول کیا ہے۔ ڈاکومینٹری نے ہمارے عہد کے

انسانوں اور کارناموں کا دستاویزی مواد ڈراماتی طریقہ سے پیش کیا ہے
ریڈیو مزاحیے ریڈیو ڈرامے کی خالص تفریحی صنف ہے۔ اس میں واقعاتی اور لفظی مزاح ہوتا ہے۔ کبھی مختلف مضحکہ خیز چیزوں کی مختلف جھلکیوں سے ہنسنے ہنسانے کا کام لیا جاتا ہے۔ اس میں گیت اور چٹکلے وغیرہ بھی شامل کیے جاتے ہیں۔ ریڈیو نیوز ریل سے پروپیگنڈہ کا کام لیا جاتا ہے اور واقعات کو ڈراماتی طریقوں سے پیش کیا جاتا ہے۔ ریڈیو رپورتاژ میں رپورتاژ نگار چشم دید واقعات کو ڈراماتی اسلوب سے بیان کرتا ہے۔ ریڈیو رپورتاژ ڈراماتی اور غیر ڈراماتی ہیئت میں نشر کیے جاتے ہیں جب ریڈیو رپورتاژ کو ڈراماتی ہیئت میں نشر کرتے ہیں تو بیان کو کم اور ڈراماتی مواد کو زیادہ استعمال کرتے ہیں۔

ریڈیو ڈرامے کی تاریخ بہت مختصر ہے۔ اسے ایسے ڈرامانگار کم ملے ہیں۔ جنھوں نے اپنے شب و روز اس کے لیے وقف کر دیے ہیں۔ ریڈیو ڈرامہ کو اپنی جگہ پیدا کرنے کے لیے صدیوں کے ڈراماتی تصوّرات کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ اس کے باوجود اس مختصر مدّت میں اس نے غیر ملکی اور ملکی فن پاروں کو ریڈیو سے پیش کر کے اعلیٰ معیار قائم کیا ہے۔ اس نے ایک مخصوص تعمیر اور تکنیک کی بنیاد ڈالی ہے جو ہمارے عصری تقاضوں کے عین مطابق ہے۔ ریڈیو ڈرامے نے تھوڑے سے وقت میں فکر و فن کے ایسے معیار پیش کیے ہیں جن کے بغیر ڈرامے کی مختصر سے مختصر تاریخ نامکمل اور ادھوری رہے گی۔